

**UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID**  
**FACULTAD DE FILOLOGÍA**



**TESIS DOCTORAL**

**La construcción del personaje en la obra de Juan Mayorga**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

**Ana María Gómez Valencia**

Director

**Javier Huerta Calvo**

**Madrid, 2018**

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA

Instituto del Teatro de Madrid



# LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE EN LA OBRA DE JUAN MAYORGA

Memoria para optar al grado de doctor presentada por:

Ana María Gómez Valencia

Realizada bajo la dirección del doctor:

Javier Huerta Calvo

Madrid  
2016



## **AGRADECIMIENTOS**

ESTA ES LA parte más fluida de una tesis. Sale desde el corazón, como un abrazo o una sonrisa. Agradecer se podría considerar un acto infinito...

Gracias, en primer lugar, a la Universidad de Valle y a los docentes de la Licenciatura de Arte Dramático por haberme permitido realizar esta tesis doctoral.

Gracias también a todos aquellos que de forma paciente y amorosa colaboraron conmigo a lo largo de la construcción de esta investigación. Al profesor Javier Huerta Calvo que aceptó ser mi director de tesis y me enseñó tanto durante estos tres años. Y gracias también a mi padre y a Ricardo. Si no fuese por sus correcciones y comentarios esta investigación no hubiese sido posible.

Gracias a Juan Mayorga, amigo cercano desde un principio. Estudiar a un autor con el que puedes conversar en torno a su obra de forma tan hospitalaria, asistir a sus clases y a sus ensayos, ha sido mi gran fortuna. Conocer no solo a un brillante pensador y dramaturgo sino también a un gran maestro del teatro. Un hombre que sabe escuchar y que a través de sus enseñanzas hace florecer lo mejor de cada uno de sus estudiantes. Gracias por facilitarme todos sus textos y estar en constante diálogo conmigo permitiéndome asistir a sus clases del Máster en Creación Teatral de la Universidad Carlos III de Madrid durante dos años consecutivos.

Mis agradecimientos también para Enrique Vargas y Óscar Cornago por haberme permitido participar en el Postgrado de Teatro Sensorial de la Universidad de Girona y en el Proyecto de Investigación del CSIC: “Las prácticas escénicas como forma social del conocimiento”. Sus búsquedas desde lo práctico y lo teórico han servido, sin duda, para abordar esta tesis desde otras perspectivas y para ensanchar mi panorama en torno al fenómeno de lo teatral.

Por último gracias a Javi, a Peri, a Gambis, a Tiz, a Eduardo y a Antonio por ser mi pandilla amorosa, sustento de la vida.



## ÍNDICE

|   |    |
|---|----|
| RESUMEN/ SUMMARY.....   | 13 |
| INTRODUCCIÓN.....   | 31 |
| 1. MAYORGA ANTE LA CRÍTICA.....   | 43 |
| 1.1. Estudios generales sobre la dramaturgia de Juan Mayorga.....                                 | 43 |
| 1.2. Estudios particulares de las obras protagonizadas por personajes<br>animales no humanos..... | 58 |
| 1.3. Estudios particulares de las obras donde aparecen personajes niños y<br>adolescentes.....    | 67 |

### PRIMERA PARTE

|   |     |
|---|-----|
| 2. EVOLUCIÓN DEL PERSONAJE TEATRAL.....   | 98  |
| 2.1. Nacimiento, transformación y crisis del personaje teatral en Occidente.....  | 91  |
| 2.1.1. El personaje teatral, su significado y su historia, 92. 2.1.2. El<br>personaje para Aristóteles, 93. 2.1.3. El personaje en la era de la<br>burguesía, 95. 2.1.4. Goldoni y Lenz, 96. 2.1.5. El personaje hacia el<br>naturalismo, 96. 2.1.6. Nietzsche vs Aristóteles, 97. 2.1.7. Los comienzos<br>de la crisis del personaje, 98. 2.1.8. El personaje como abstracción, 99.<br>2.1.9. La anulación del personaje, 99. 2.1.10. El personaje en Strindberg,<br>en Wedekind y en el expresionismo, 100. 2.1.11. Stanislavski, Chéjov y<br>la construcción del personaje, 100. 2.1.12. El personaje en Pirandello,<br>102. 2.1.13. El teatro del Pueblo, La Vanguardia y Piscator, 102. 2.1.14.<br>El personaje épico de Brecht, 104. 2.1.15. El surrealismo y la nueva<br>mirada de Artaud, 106. 2.1.16. El personaje desde los años 50, 107.<br>2.1.17. ¿El último cuarto de hora del personaje?, 109. |     |
| 2.2. EL PERSONAJE MAYORGUIANO.....  | 111 |

2.2.1. Mayorga y la tragedia, 111. 2.2.2. Los personajes de Mayorga y Chéjov, 115. 2.2.3. Brecht y Mayorga, 117. 2.2.4. El personaje absurdo de Mayorga, 118. 2.2.5. Influencias del teatro posdramático, 119.

|  |     |
|--|-----|
| 2.3. El cambio de la mirada animal no humana en la historia de la literatura y del teatro.....       | 130 |
| 2.4. Breve recuento de los personajes niños y adolescentes en la historia del teatro occidental..... | 140 |

## SEGUNDA PARTE

|   |     |
|---|-----|
| 3. PROCEDIMIENTOS METODOLÓGICOS EN TORNO AL ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES.....   | 179 |
| 3.1. Análisis semiótico del personaje.....                                    | 182 |
| 3.2. Análisis dramatólogo de los personajes.....                              | 184 |
| 3.2.1. Estructura personal del drama: reparto y configuración.....            | 185 |
| 3.2.2. Grados de representación del personaje.....                            | 186 |
| 3.2.3. Grados, cambios y técnicas de caracterización.....                     | 186 |
| 3.2.4. Funciones sintácticas, pragmáticas y argumentales.....                 | 188 |
| 3.2.5. Personaje y acción, jerarquía, distancia, perspectiva y significado... | 189 |
| 3.3. Análisis de la acción dramática de cada escena.....                      | 191 |

## TERCERA PARTE

|  |     |
|--|-----|
| 4. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES ANIMALES EN LA OBRA DE JUAN MAYORGA.....   | 195 |
| 4.1. <i>PALABRA DE PERRO</i> .....   | 197 |
| 4.1.1. Análisis, por escenas, de la acción dramática de la obra.....   | 197 |
| 4.1.2. Reparto, configuración y grados de representación.....  | 202 |
| 4.1.3. Nivel morfológico.....  | 203 |
| A) Grados de caracterización, 203. B) Reelaboración de personajes históricos, 206. C) Caracterización de Cipión, 207. D) Caracterización de Berganza, 207. |     |

|  |     |
|--|-----|
| 4.1.4. Nivel sintáctico.....   | 209 |
| A) Berganza y Cipión, 209. B) Berganza y los personajes episódicos, 210. C) Función pragmática, 211. D) Función argumental, 212. E) Personaje y acción, 213.                 |     |
| 4.1.5. Estructura dramática de la obra.....  | 213 |
| 4.1.6. Personaje y distancia.....  | 215 |
| 4.1.7. Nivel semántico.....  | 216 |
| A) <i>Palabra de perro</i> , un hijo de Cervantes y de Kafka.....  |     |
| 4.1.8. Nivel pragmático.....   | 223 |
| 4.2. <i>ÚLTIMAS PALABRAS DE COPITO DE NIEVE</i> .....  | 229 |
| 4.2.1. Análisis, por escenas, de la acción dramática de la obra.....   | 229 |
| 4.2.2. Configuración, reparto y grados de representación.....  | 230 |
| 4.2.3. Nivel morfológico.....  | 230 |
| A) Onomatología, 230. B) Caracterización de Copito, 231. C) Caracterización del Guardián, 232. D) Caracterización del Mono Negro, 233.                                       |     |
| 4.2.4. Nivel sintáctico.....   | 233 |
| A) Copito y el Guardián, 233. B) Copito y el Mono Negro, 235. C) Guardián y el Mono Negro, 236. D) Función pragmática, 236. E) Función argumental y personaje y acción, 237. |     |
| 4.2.5. Nivel semántico.....  | 238 |
| 4.2.6. Nivel pragmático.....   | 244 |
| 4.3. <i>LA TORTUGA DE DARWIN</i> .....   | 249 |
| 4.3.1. Análisis, por escenas, de la acción dramática de la obra.....   | 249 |
| 4.3.2. Configuración, reparto y grados de representación.....  | 255 |
| 4.3.3. Nivel morfológico.....  | 256 |
| A) Grados y cambios de caracterización, 256. B) Onomatología, 257. C) Caracterización del Profesor, 259. D) Caracterización de   |     |



|   |     |
|---|-----|
| Beti, 260. E) Caracterización del Doctor, 261. F) Caracterización de Harriet, 262.  |     |
| 4.3.4. Nivel sintáctico.....  | 264 |
| A) Profesor y Beti, 264. B) Beti y Harriet, 263. C) Profesor y Harriet, 265. D) Harriet y el Doctor, 266. E) Harriet y los personajes de su pasado, 266. F) Esquema actancial y función argumental, 267. G) Personaje y acción, 267.  |     |
| 4.3.5. Nivel semántico.....   | 268 |
| 4.3.6. Nivel pragmático.....  | 272 |
| 4.4. <i>LA PAZ PERPETUA</i> .....   | 279 |
| 4.4.1. Análisis, por escenas, de la acción dramática de la obra.....  | 279 |
| 4.4.2. Configuración, reparto y grados de representación.....   | 283 |
| 4.4.3. Nivel morfológico.....   | 284 |
| A) Técnicas de caracterización, 284. B) Onomatología: Odín, Enmanuel, John-John, Casius y Ser humano, 285. C) Caracterización de Enmanuel, 287. D) Caracterización de Odín, 288. E) Caracterización de John-John, 289. F) Caracterización de Casius y del Ser humano, 290.          |     |
| 4.4.4. Nivel sintáctico.....  | 290 |
| A) Enmanuel y Odín, 290. B) Odín y John-John, 291. C) John-John y Enmanuel, 292. D) Odín y Casius, 292. E) John-John y Casius, 293. F) Enmanuel y Casius, 293. G) Ser humano y los cuatro perros, 294. H) Función pragmática, 294. I) Función argumental y personaje y acción. 295. |     |
| 4.4.5. Nivel semántico.....   | 296 |
| 4.4.6. Nivel pragmático.....  | 301 |

## CUARTA PARTE

|  |     |
|--|-----|
| 5. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES NIÑOS Y ADOLESCENTES EN LAS OBRAS DE JUAN MAYORGA..... | 309 |
|--|-----|

|  |     |
|--|-----|
| 5.1. <i>ANGELUS NOVUS</i> .....  | 311 |
| 5.1.1. Análisis, por escenas, de la acción dramática de la obra.....   | 311 |
| 5.1.2. Configuración, reparto y grados de representación.....  | 317 |
| 5.1.3. Nivel morfológico.....  | 321 |
| A) Onomatología, 321. B) Caracterización de María, 323. C) Caracterización de la Niña, 323. D) Caracterización de Barek y Platón, 324. E) Caracterización de la Conductora, 325. F) Caracterización del Padre, 325. G) Caracterización del Niño, 325. H) Caracterización de la Paciente, 326. I) Caracterización de Sartori, 326. J) Caracterización de Borkenau, 327. K) Caracterización de Zurdo, del General Hank y de Segundo, 327. L) Caracterización del Vendedor, del Sospechoso, del Sanitario Infectado y de la Anciana, 329. M) Caracterización del Guardián, 329. |     |
| 5.1.4. Nivel sintáctico.....   | 330 |
| A) Borkenau y Sartori, 330. B) El Padre y el Niño, 330. C) Sartori y el Sanitario Infectado, 331. D) María y Sartori, 331. E) Guardián y la Niña, 331. F) Hank y Zurdo, 332.   |     |
| 5.1.5. Nivel semántico.....  | 333 |
| 5.2. <i>HIMMELWEG</i> .....  | 343 |
| 5.2.1. Análisis, por escenas, de la acción dramática de la obra.....   | 343 |
| 5.2.2. Configuración, reparto y grados de representación.....  | 347 |
| 5.2.3. Nivel morfológico.....  | 347 |
| A) Onomatología, 347. B) Caracterización del Delegado, 349. C) Caracterización del Comandante, 349. D) Caracterización de Gottfried, 351. E) Caracterización de Rebeca, 352. F) Caracterización de los niños de la peonza, 353.  |     |
| 5.2.4. Nivel sintáctico.....   | 354 |
| A) Comandante y Gottfried, 354. B) Función pragmática 355.   |     |
| 5.2.5. Estructura dramática de la obra.....  | 356 |

|   |     |
|---|-----|
| 5.2.6. Nivel semántico.....   | 357 |
| 5.2.7. Nivel pragmático.....  | 359 |
| 5.3. <i>HAMELIN</i> .....   | 365 |
| 5.3.1. Análisis, por escenas, de la acción dramática de la obra.....  | 365 |
| 5.3.2. Configuración, reparto, grados de representación y de<br>caracterización.....  | 371 |
| 5.3.3. Nivel morfológico.....   | 373 |
| A) Onomatología, 373. B) Caracterización de Montero, 374. C) Caracterización de Julia, 375. D) Caracterización del Acotador, 376. E) Caracterización de Pablo Rivas, 377. F) Caracterización de Paco y de Feli, 378. G) Caracterización de Jaime, 378. H) caracterización de Raquel Gálvez, 379. I) Caracterización de Josemari, 379. J) Caracterización de Gonzalo, 380. |     |
| 5.3.4. Nivel sintáctico.....  | 380 |
| A) Montero y Julia, 380. B) Montero y Rivas, 381. C) Montero y Raquel, 381. D) Montero-Josemari y Montero-Gonzalo, 381. E) Montero-Feli y Montero-Paco, 382. F) Josemari-familia y Josemari-Raquel, 383. G) Función pragmática, 384. H) Función argumental y personaje y acción, 384.   |     |
| 5.3.5. Nivel semántico.....   | 385 |
| 5.3.6. Nivel pragmático.....  | 389 |
| 5.4. <i>EL CHICO DE LA ÚLTIMA FILA</i> .....  | 397 |
| 5.4.1. Análisis, por escenas, de la acción dramática de la obra.....  | 397 |
| 5.4.2. Configuración, reparto, grados de representación y de<br>caracterización.....  | 411 |
| 5.4.3. Nivel morfológico.....   | 413 |
| A) Onomatología, 413. B) Caracterización de Germán, 413. C) Caracterización de Juana, 415. D) Caracterización de Claudio García, 415. E) Caracterización de Rafael Artola, 417. F)  |     |

|  |     |
|--|-----|
| Caracterización de Ester, 417. G) Caracterización de Rafa padre, 418. H) Caracterización de Eliana, 419.   |     |
| 5.4.4. Nivel sintáctico.....   | 419 |
| A) Germán y Juana, 419. B) Claudio y Germán, 420. C) Claudio y Rafa, 423. D) Claudio y los padres de Rafa, 424. E) Juana y Claudio, 425. F) Función Pragmática, 425. G) Personaje y acción, 426. H) Personaje y perspectiva, 426.  |     |
| 5.4.5. Estructura de la obra: entre ficción y realidad.....  | 427 |
| 5.4.6. Nivel semántico.....  | 429 |
| 5.4.7. Nivel pragmático.....   | 433 |
| 5.5. <i>EL CARTÓGRAFO</i> .....  | 439 |
| 5.5.1. Análisis, por escenas, de la acción dramática de la obra.....   | 439 |
| 5.5.2. Reparto, configuración y grados de representación.....  | 447 |
| 5.5.3. Nivel morfológico.....  | 451 |
| A) Onomatología, 451. B) Caracterización de Blanca, 452. C) Caracterización de Raúl, 454. D) Caracterización de Samuel, 455. E) Caracterización del Anciano (Jakub Mawult), 455. F) Caracterización de la Niña, 457. G) Caracterización de Marek y Tarwid, 458. H) Caracterización de Deborah Mawult, 459. I) Caracterización de Magda, 462. J) Caracterización de Molak, Dubowski y Darko, 462. |     |
| 5.5.4. Nivel sintáctico.....   | 462 |
| A) Raúl y Blanca, 462. B) Anciano y Niña, 463. C) Raúl y Magda, 466. D) Deborah y Blanca, 466.   |     |
| 5.5.5. Nivel semántico.....  | 467 |
| A) La elipse como estructura dramática.....  | 474 |
| B) La potencia dramática y simbólica de los objetos.....   | 477 |
| 5.6. <i>EL ARTE DE LA ENTREVISTA</i> .....   | 483 |
| 5.6.1. Análisis, por escenas, de la acción dramática de la obra.....   | 483 |

|   |     |
|---|-----|
| 5.6.2. Reparto, Configuración y grados de representación.....   | 487 |
| 5.6.3. Nivel morfológico.....   | 489 |
| A) Onomatología, 489. B) Caracterización de Cecilia, 491. C) Caracterización de Paula, 492. D) Caracterización de Rosa, 493. E) Caracterización de Mauricio, 495.   |     |
| 5.6.4. Nivel sintáctico.....  | 496 |
| A) Paula y Cecilia, 496. B) Paula y Rosa, 496. C) Cecilia y Rosa, 498. D) Mauricio y Rosa, 498. E) Mauricio y Cecilia, 499. F) Mauricio y Paula, 499.   |     |
| 5.6.5. Nivel semántico.....   | 500 |
| 5.6.6. Nivel pragmático.....  | 505 |
| 5.7. <i>REIKIAVIK</i> .....   | 511 |
| 5.7.1. Análisis, por escenas, de la acción dramática de la obra.....  | 511 |
| 5.7.2. Reparto y configuración.....   | 517 |
| 5.7.3. Grados de representación y de caracterización.....   | 518 |
| 5.7.4. Nivel morfológico.....   | 520 |
| A) Onomatología, 520. B) Caracterización del Muchacho, 521. C) Caracterización de Waterloo y Bailén, 522. D) Caracterización de Borís Spasski, 523. E) Caracterización de Bobby Fischer, 524.                                     |     |
| 5.7.5. Nivel sintáctico.....  | 526 |
| A) Waterloo y el Muchacho, 526. B) Bailén y el Muchacho, 526. C) Bailén y Waterloo, 527. D) Función pragmática, 528. E) Función argumental, 529. F) Personaje y acción, 529. G) Sobre la particular estructura de Reikiavik, 530. |     |
| 5.7.6. Nivel semántico.....   | 530 |
| 5.7.7. Nivel pragmático.....  | 534 |
| A) Cambio de estructura de la primera versión a la segunda.....   | 534 |
| 6. CONCLUSIONES.....  | 539 |
| 7. BIBLIOGRAFÍA.....  | 557 |

## **RESUMEN / *SUMMARY***

---



UNO DE LOS pilares fundamentales en los que reposa la dramaturgia del madrileño Juan Mayorga es la figura del personaje, hija de la tradición teatral dramática de Occidente pero también hija de su tiempo, un tiempo que olvida la historia y al que desbordan el progreso desquiciado y la necesidad imperante que tienen muchos, de dominar a los demás.

En medio del multiforme e intenso universo mayorguiano cargado de pasado, de ideas filosóficas y, sobre todo, de interrogantes, el personaje es el elemento que, en la mayoría de los casos, contiene las distintas visiones de mundo que el dramaturgo aspira a poner en conversación en la escena.

Nuestro objetivo con la presente investigación, es centrarnos en el estudio de la figura del personaje teatral mayorguiano, enfocándonos principalmente en el estudio de los personajes animales no humanos y en el estudio de los personajes niños y adolescentes.

La escogencia de ambas categorías se deriva de la constatación de que, de las veinte obras extensas que ha publicado el dramaturgo hasta la fecha, en diez aparecen estos tipos de personajes. Son figuras recurrentes del autor, con las que se distancia del pensamiento hegemónico del hombre adulto y prueba a mirar a través de sus puntos de vista.

Con los personajes animales no humanos, además de expresar sus pensamientos e ideas (más que con otros de sus personajes), realiza un ejercicio democrático en el que ninguno de los dos puntos de vista -el animal y el humano- coloniza al otro. Crea un engendro animal-humano que interpela la realidad de los animales humanos y llama la atención sobre sus zonas más oscuras. El engendro resulta tan cautivador precisamente porque es un nuevo punto de vista, una mirada fresca que desenmascara la condición



humana, que extraña e identifica a un mismo tiempo al espectador y que lo lleva a reflexiones profundas sobre sus propias actitudes y formas de estar en el mundo.

A través de los personajes niños y adolescentes, Mayorga busca, por medio del silencio y de una nueva figura especial de héroe, reivindicar el punto de vista de la temprana edad en la concepción colectiva del mundo.

El primer tipo de personaje, que corresponde a la etapa de consolidación del autor, ya ha sido ampliamente estudiado. No obstante, no se había realizado hasta ahora un estudio pormenorizado de todas las piezas en conjunto en que estos personajes son protagonistas. Se incluye, en este primer grupo de estudio, la adaptación del *Coloquio de los perros* de Cervantes que realiza Mayorga y con la que descubre el potencial escénico que tienen estos personajes. Las obras a las que nos referimos son *Palabra de perro*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *La tortuga de Darwin* y *La paz perpetua*.

El segundo tipo de personajes objeto de estudio es incluso más recurrente que el primero pero hasta la fecha carece de un estudio pormenorizado. Esta tesis doctoral busca realizar una investigación que dé cuenta del reiterado empeño de Mayorga por construir estos personajes: aparecen en siete de sus obras extensas, entre niños y adolescentes, y representan una línea de investigación y creación clara del dramaturgo madrileño. Dichos personajes aparecen en las obras *Angelus Novus*, *Himmelweg*, *Hamelin*, *El chico de la última fila*, *El cartógrafo*, *El arte de la entrevista* y *Reikiavik*.

La estructura de esta investigación se establece teniendo en cuenta tres principales campos de búsqueda: el histórico, el metodológico y el analítico. El primero se enfoca en la historia del personaje teatral en Occidente, su nacimiento y transformación, estudiando detenidamente las influencias que ha recibido Mayorga de esta figura y haciendo un recorrido específico sobre la historia de los personajes animales no humanos en la literatura y el teatro, y sobre la historia de los personajes niños y adolescentes, desde el teatro griego hasta la escena contemporánea. En la segunda parte se encuentra la exposición de los procedimientos metodológicos que se utilizan en el análisis de las obras objeto de estudio. La tercera parte, por su lado, está dedicada al análisis detallado de los personajes objeto de estudio, realizando un análisis desde el punto semiótico y dramatológico.

El primer capítulo, referente a la historia del personaje teatral, contiene un breve repaso que da cuenta del nacimiento, la transformación y la crisis del personaje dramático. Dicho recorrido se basa, sobre todo, en el estudio que realizó Robert Abirached sobre la historia teatral del personaje, y los estudios sobre la historia del teatro y sobre el personaje realizados por Cesar Oliva, Jean-Pierre Sarrazac, José Antonio Sánchez, Hans-Thies Lehmann y Erika Fischer-Lichte.

En este recuento se hace un rastreo fugaz de la figura del personaje teatral desde Aristóteles, pasando por el teatro burgués del siglo XVIII, la aparición de Nietzsche y su aversión al modelo teatral aristotélico, el personaje del naturalismo de finales de siglo XIX y los comienzos de la crisis del personaje de principios del siglo XX. Y se hace un recorrido, también, por el personaje abstracto, el expresionista, el épico, el surrealista, el absurdo y la nueva mirada de Artaud, hasta llegar a la ausencia o pervivencia del personaje en el teatro contemporáneo.

En el segundo capítulo se hace un estudio del personaje teatral mayorguiano de manera general, con el fin de identificar las huellas que otros dramaturgos o directores de teatro anteriores, dejaron en su poética. Aquí se reconocen las influencias recibidas por el teatro griego cuando, casi siempre, pone en escena personajes históricos o que habitan épocas históricas cuyo propósito es confrontar a los espectadores, generando, sobre todo, un fenómeno de memoria y reflexión. También se identifica en Mayorga una fuerte influencia del teatro chejoviano, pues crea personajes que luchan por cambiar el mundo pese a que no son vistos ni escuchados por nadie: totalmente ignorados pero que no por ello abandonan el ímpetu, la lucha. Su grandiosidad está justamente en su insignificancia.

Se reconoce, de igual manera, una fuerte influencia del teatro brechtiano en la creación de sus personajes al poner el énfasis de su teatro en la experiencia del espectador, creando, de forma similar a Brecht, un desdoblamiento entre personaje y actor con el fin de mantener la conciencia crítica del espectador e impedir que se pierda en las tormentas emocionales de la identificación. Asimismo se encuentra en sus personajes una fuerte influencia del teatro del absurdo cuando crea, en algunas de sus obras, “entidades genéricas” o personajes abstractos que, a partir de su borrosa consistencia, buscan denunciar el imperialismo del lenguaje que enmascara el fracaso de los hombres cuando intentan comprenderse entre sí. Por último, se identifica una fuerte influencia del teatro

posdramático, sobre todo de autores como Tadeusz Kantor y Peter Brook. Con el primero Mayorga coincide en la insistencia de convertir el escenario teatral en un espacio que convoque al pasado logrando desestabilizar el presente. También explora con su dramaturgia, al igual que Kantor en la escena, el juego entre ficción y realidad, y toma del director polaco recursos teatrales como la repetición y como la presencia del director en escena, en obras como *Himmelweg* o *Hamelin*. Con Peter Brook, Mayorga comparte la imperiosa necesidad de crear en la escena un teatro de la imaginación en el que, a partir de la ausencia casi total de medios escenográficos, el actor, con su interpretación, logra construir el acontecimiento teatral en la cabeza del espectador.

En el tercer capítulo de esta primera parte se realiza un fugaz recorrido por la historia de los personajes animales no humanos en la literatura y el teatro, haciendo énfasis en el cambio que, desde inicios del siglo XX, la literatura hace con respecto a la mirada de lo animal no humano, en contraposición a la mirada cartesiana del animal como máquina, mirada impuesta desde un principio por el produccionismo. Cambio que a su vez es impulsado por la ciencia desde los años 70 (a través de la etología) y por la filosofía contemporánea, de la mano de Berger, Deleuze, Guattari y Derrida.

En el cuarto capítulo se hace un recuento general del nacimiento y transformación de los personajes teatrales niños y adolescentes en la historia de Occidente, desde el teatro griego hasta la escena contemporánea. En dicho recuento se constata que este tipo de personajes, desde el nacimiento del teatro hasta la actualidad, ha caminado a partir desde la periferia de la escena hasta llegar a ocupar el centro de la misma, de manera incluso patente. El adulto se ha hecho a un lado y ha invitado al niño al centro para que mire, para que diga cómo ve el mundo, cómo lo piensa, cómo debería ser.

Una vez realizado el repaso histórico del personaje teatral de forma general y específica, en la segunda parte de la presente investigación son expuestas de manera detallada las herramientas metodológicas que se utilizan en el análisis de las obras objeto de estudio. En primer lugar, tomando como base las investigaciones de Carmen Bobes Naves, de Anne Ubersfeld y de Erika Fischer-Lichte, se realiza un recuento sobre los instrumentos analíticos que utiliza la semiótica teatral, tales como el estudio morfológico, onomatológico, sintáctico, semántico y pragmático del personaje. Luego se realiza un resumen explicativo de la estructura del método dramatológico propuesto por el profesor

José Luís García Barrientos, que acompaña el análisis semiótico pero también añade a dicho estudio elementos de otras disciplinas como la antropología, la lingüística y la poética. Por último se elabora una metodología de análisis en la que se busca identificar la acción dramática de cada escena a través de los deseos encontrados de los personajes, traducidos, a su vez, en verbos. Dicha estructura metodológica se basa en los estudios sobre el análisis dramático que han realizado autores como Valère Novarina, José Luis Alonso de Santos y Mauricio Kartún, y en las investigaciones filosóficas que Wittgenstein realizó sobre la palabra como agente de acción y no como simple significante.

En la tercera parte de la investigación nos sumergimos de lleno en el análisis de las obras, teniendo en cuenta que para poder realizar un análisis profundo de nuestros personajes objeto de estudio, es imprescindible analizar todos los personajes de cada obra, partiendo de la idea de que la construcción de un personaje depende de los demás y no es un elemento autónomo en el entramado dramático.

Como dijimos antes, esta tercera parte se divide en dos sub grupos, el primero concerniente al estudio de los personajes animales no humanos, y el segundo, enfocado al estudio de los personajes niños y adolescentes.

Los hallazgos más destacados derivados del estudio pasan, en primer lugar, por descubrir en la dramaturgia mayorguiana una línea de creación e investigación que, por medio de personajes como los animales no humanos y los niños y los adolescentes, busca construir para el espectador una experiencia estética de lo que significa el fenómeno de la alteridad. Mayorga se suma así a uno de los objetivos principales de la escena contemporánea, consistente en instalar una mirada multiperspectiva de la realidad que permita imaginar y ensayar las posibilidades de comprensión y convivencia entre distintos seres.

Dentro de la línea de investigación teatral del personaje animal no humano, se concluye que Mayorga, en consonancia con el cambio de mirada a lo animal no humano defendida por Kafka, Berguer, Derrida, Guatari, entre otros, construye este tipo de personajes con el fin de habitar el punto de vista animal. Además de realizar este ejercicio de mirar a través de una realidad diferente, critica la violencia ejercida contra el animal y la violencia ejercida contra los humanos “animalizados”. Mayorga no solo pone en evidencia la desprotección y vulnerabilidad de la realidad animal no humana, sino que

suma a esta figura realidades humanas que, hoy en día, implican discriminación, como ser afro, inmigrante o indocumentado. Sus personajes animales no humanos son una argamasa construida con todo lo anterior que se convierten en portavoces directos de su dramaturgia. A Berganza, Cipión (*Palabra de perro*), Harriet (*La tortuga de Darwin*), Copito de Nieve, el Mono Negro (*Ultimas palabras de Copito de Nieve*) y Enmanuel (*La paz perpetua*), los caracteriza una alta condición ética y la imperiosa necesidad de transformar la historia, idea que el dramaturgo madrileño adopta de la filosofía de Walter Benjamin.

Y, en contraposición a unos personajes animales no humanos que manejan el lenguaje de los hombres y saben convivir con sus diferentes, Mayorga construye personajes humanos “inhumanos”, ebrios de ambición, veloces maquinas de la competencia que, enceguecidos por sus objetivos ególatras y por sus intereses, pasan por encima de humanos y animales, cosificando o instrumentalizando todo lo que encuentran a su paso.

Se concluye, también, que una de las potencias teatrales de la dramaturgia mayorguiano es, justamente, la investigación y puesta en marcha de este tipo de personajes sobre la escena. Al ser caracteres de los cuales no existen antecedentes reales, su encarnación conlleva a la apertura de un insospechado e indefinido abanico de posibilidades interpretativas, las que enriquecen, sin duda, el ejercicio actoral y lo resignifican para la escena contemporánea.

Entre los hallazgos más significativos encontrados en el estudio del segundo grupo (personajes niños y adolescentes) está el descubrir cuatro claras líneas de investigación y creación con respecto a ellos. En cuanto a los personajes niños, como dijimos antes, Mayorga crea dos tipos de caracteres que se repiten en varias obras: el niño silente que aparece en escena pero no se escucha su voz, y el personaje de la niña heroína que desde su ingenuidad y resiliencia se enfrenta a la dominación del hombre adulto. Con respecto a los adolescentes, se observa la construcción del reiterado carácter de un joven de mirada despierta, agobiado por las estructuras educativas cerradas que lo asfixian o por familias descompuestas pero que, en su caso, una imaginación infinita tiñe sus días de procesos intensos de creación. Con la creación de obras literarias, del arte de la entrevista o de la puesta en marcha de un juego de imaginación y rememoración, estos personajes logran

salir fortalecidos y continuar enfrentando el devenir cotidiano. Por último observamos, también, la investigación profunda en la que se centra el autor con respecto a las relaciones que se establecen entre adultos y niños o adultos y adolescentes, relaciones en que se hace hincapié en la importancia de los procesos de enseñanza de los grandes a los pequeños y en la relación entre padres e hijos.

Estas cuatro líneas de investigación ponen de manifiesto la intensa preocupación del dramaturgo por abrir puertas ficcionales que propongan nuevas maneras de reconfigurar y repensar la relación de la infancia y la adolescencia con el relato social contemporáneo.



ONE OF THE FUNDAMENTAL pillars on which Juan Mayorga's playwriting stands, is the figure of the character, daughter of the western theatrical tradition but also daughter of her time, a time that forgets history and it's overflowed by a deranged progress and the imperative need many have, of dominating others.

In the midst of the multiform and intense Mayorguian universe, loaded with past, philosophical ideas, and above all, with questions, the character is the element that, in most cases, contains the different visions of the world which the playwrights hopes to set in a conversation on stage.

Our objective with this research is to center on the study of the figure of the Mayorguian theater character, focusing mainly on the study of animal and non-human characters and the study of children and teenage characters.

The choice of both categories derives from the ascertainment that, out of the 20 extensive plays the playwright has published to this date, in ten there are these types of characters. They are recurrent figures of the author, with which he takes distance from the hegemonic thinking of the grownup man and tries looking through their points of view.

With animal non-human characters, besides expressing his thoughts and ideas (more than with other characters), he does a democratic exercise in which neither point of view – animal and human – colonizes the other. He creates an animal-human offspring that questions the reality of human animals and calls attention to their darkest zones. The offspring turns out to be so captivating precisely because it is a new point of view, a fresh look that unmask the human condition, that puzzles and identifies at the same time the audience and that takes them to deep reflections about their own attitudes and ways of being in the world.



Through the children and teenage characters, Mayorga seeks to, by means of silence and a new special figure of a hero, redeem the point of view of early age in the collective conception of the world.

The first type of character that corresponds to the stage of consolidation of the author, has already been broadly studied. Nevertheless, there had not been until now a thorough study of all the pieces in combination in which these characters are protagonists. It is included, in this first group of study, the adaptation of *The Conversation of the Dogs* by Cervantes that Mayorga does and with which he discovers the stage potential these characters have. The plays we refer to are *Palabra de perro (Word of a Dog)*, *Últimas palabras de Copito de Nieve (Last Words of a Snow Flake)*, *La Tortuga de Darwin (Darwin's Turtle)*, and *La paz perpetua (Everlasting Peace)*.

The second type of character object of study is even more recurrent than the first one, but to this date it lacks a thorough study. This doctoral thesis seeks to carry out a research that accounts for Mayorga's reiterated effort to build these characters: they appear in seven of his extensive plays, among children and teenagers, and represent a clear research and creation line of the Madrid author's. Said characters appear in the plays *Angelus Novus*, *Himmelweg*, *Hamelin*, *El chico de la última fila (The boy in the last row)*, *El cartógrafo (The Cartographer)*, *El arte de la entrevista (The Art of the Interview)* and *Reikiavik*.

The structure of this research is established by taking into account three main search fields: the historical, the methodological, and the analytical. The first one focuses on the history of the theater character in the West, its birth and transformation, carefully studying the influences that Mayorga has received from this figure and doing a specific itinerary about the history of animal non-human characters in literature and theater, and about the history of children and teenage characters, from Greek theater to the contemporary scene. In the second part the presentation of methodological procedures that are used in the analysis of the plays object of study can be found. The third part, on the other hand, is dedicated to the detailed analysis of the characters that are the object of study, doing an analysis from the semiotic and dramatological point of view.

The first chapter, referring to the history of the theatrical character, contains a brief review that accounts for the birth, transformation, and the crisis of the dramatic

characters. Said itinerary is based, above all, on the study that Robert Abirached did about the history of the theatrical character, and the studies on the history of theater and about the character carried out by Cesar Oliva, Jean-Pierre Sarrazac, José Antonio Sánchez, Hans-Thies Lehmann, and Erika Fischer-Lichte.

In this account there is a fast tracing of the figure of the theatrical character from Aristotle, going through the bourgeois theater of the XVIII century, the apparition of Nietzsche and his aversion to the aristotelic theatrical model, the character of naturalism of the end of the XIX century and beginnings of the crisis of the character at the beginning of the XX century. And there is also a journey through the abstract character, the expressionist, the epic, the surrealist, the absurd, and the new look of Artaud, until we arrive to the absence or survival of the character in contemporary theater.

In the second chapter there is a study of the Mayorguian theatrical character in a general way, with the aim of identifying traces that other former playwrights or theater directors, have left in his poetics. Here are acknowledged the influences received from Greek theater when, almost always, he sets on stage historical characters or characters who inhabit historical periods whose aim is to confront the audience, generating, most of all, a memory and reflection phenomenon. It is also identified in Mayorga a strong influence of Chejovian theater, since he creates characters who struggle to change the world despite not being seen or heard by anybody: totally ignored, but who do not give up because of that, on their struggle. Their greatness is precisely in their insignificance.

In the same way, a strong Brechtian theater influence is noticed in the creation of his characters by placing the emphasis of his theater in the experience of the audience, creating, in a similar way Brecht, a splitting between character and actor with the objective of keeping a critical awareness of the audience and not allowing them to get lost in the emotional storms of identification. Similarly, in his characters it is found a strong influence of the theater of the absurd when he creates, in some of his plays, “generic entities” or abstract characters that, from their blurry consistency, aim to denounce imperialism in the language that masks the failure of men when they try to understand each other. Finally, a very strong influence of post dramatic theater, especially from authors like Tadeusz Kantor and Peter Brook. With the first one, Mayorga coincides on the insistence to make the theatrical stage into a space that brings together the past,

managing to destabilize the present. He also explores with his playwriting, just like Kantor on stage, the game between fiction and reality, and takes from the Polish director theatrical resources such as repetition and the presence of the director on stage, in plays like *Himmelweg* or *Hamelin*. With Peter Brook, Mayorga shares the imperative need to create on stage a theater of the imagination, in which, parting from the almost total absence of prompts, the actor, with their interpretation, manages to build the theatrical event in the head of the audience.

In the third chapter of this first part there is a quick journey through the history of animal non-human characters in literature and theater, placing emphasis on the change that, from the beginning of the XX century, literature does regarding the look of the non-human animal, in contrast with the Cartesian look of the animal as a machine, a look imposed from the beginning by productionism. A change that is at the same time encouraged by science since the 70's (through ethology) and by contemporary philosophy, by the hand of Berger, Deleuze, Guattari, and Derrida.

In the fourth chapter there is a general account of the birth and transformation of children and teenage theatrical characters in Western history, from Greek theater to the contemporary scene. In said account there is evidence of the fact that this type of character, from the birth of theater until now, has walked from the periphery of the scene until arriving to the center of it, in a patent way. The adult has moved to one side and has invited the child to the center to look, to say how he sees the world, how he thinks about it, how it should be.

Once the historical review of the theatrical character in a general and a specific way has been done, in the second part of this research, there is a detailed presentation of the methodological tools that are used in the analysis of the plays that are the object of study. In first place, taking as a basis the research by Carmen Bobes Naves, by Anne Ubersfeld and Erika Fischer-Lichte, there is an account of the analytic instruments that theatrical semiotics uses, such as the morphologic, onomathologic, syntactic, semantic, and pragmatic study of the character. Then, there is an explicative summary of the structure of the dramatologic method proposed by professor José Luis García Barrientos, that accompanies the semiotic analysis, but also adds to said study some elements of other disciplines like anthropology, linguistics, and poetics. Finally, there is a methodology of

the analysis in which the aim is to identify the dramatic action of each scene through the found desires of the characters, translated at the same time, into verbs. Said methodological structure is based on the studies about dramatic analysis carried out by authors like Valère Novarina, José Luis Alonso de Santos, and Mauricio Kartún, and on philosophical research that Wittgenstein did about the word as an agent of action and not just as a mere significant.

In the third part of the research we go fully into the analysis of the plays, keeping in mind that to be able to carry out a deep analysis of the characters that are our object of study, it is essential to analyze all the characters in each play, parting from the idea that the construction of a character depends on the others and is not an autonomous element in the dramatic framework.

As was said before, this third part is divided into two sub groups, the first one regarding the study of non-human animal characters, and the second one, focusing on the study of children and teenage characters.

The most outstanding findings derived from the study go, in first place, through discovering in Mayorguian playwriting a creation and research line that, through characters like non-human animals and children and teenagers, aims at building for the audience an aesthetic experience of what the alterity phenomenon means. Mayorga thus adds himself to one of the main objectives of the contemporary scene, consisting of installing and multiperspective look of reality that allows to imagine and try the possibilities of understanding and coexistence of different beings.

Within the theatrical research line of the non-human animal character, the conclusion is that Mayorga, in consonance with the change of look to the non-human animal defended by Kafka, Berguer, Derrida, Guatari, among others, constitutes this kind of character with the objective of inhabiting the animal point of view. Besides doing this exercise of looking through a different reality, he criticizes the violence exercised against the animal and the violence exercised against “animalized” humans. Mayorga not only sets in evidence the lack of protection and vulnerability of the non-human animal reality, but also adds to this figure, human realities that, nowadays, imply discrimination, like being afro, immigrant, or undocumented. His non-human animal characters are a mortar made up of everything mentioned before that turns into direct spokesperson of his

playwriting. Berganza, Cipión (*Palabra de perro*), Harriet (*La tortuga de Darwin*), Copito de Nieve, el Mono Negro (*Últimas palabras de Copito de Nieve*) y Enmanuel (*La paz perpetua*), are characterized by a high ethical condition and the imperative need to transform history, an idea that the playwright from Madrid adopts from Walter Benjamin.

And, in contrast to some non-human animal characters that handle the language of men and know how to coexist with those different from them, Mayorga builds “inhuman” human characters, drunk with greed, fast competition machines that, blinded by their egotistical objectives and their interests, step on humans and animals, objectivizing or using as tools everything they find on their way.

It is also concluded that one of the theatrical powers of Mayorguian playwriting is, precisely, the research and use of this type of characters on the scene. Being characters who do not have any real antecedents, their incarnation brings the opening of an unsuspected and undefined range of interpretative possibilities, which enrich, undoubtedly, the acting exercise and they give it a new meaning for the contemporary scene.

Among the most meaningful findings done in the study of the second group (children and teenage characters) is the Discovery of four clear research and creation lines regarding them. In terms of children characters, as was said before, Mayorga creates two types of characters that are repeated in several plays: the silent kid who appears on stage but whose voice is not heard, and the character of the girl heroine who, from her naïveté and resilience, faces the domination of the grownup man. About teenagers, the construction of the reiterated character of a young person with a sharp insight is observed, overwhelmed by narrow educational structures that suffocate him or by broken families, but who, in his case, an infinite imagination covers his days with intense creation processes. With the creation of literary works, the art of the interview or the carrying out of an imagination and memory game, these characters manage to be strengthened and continue facing their daily events. Finally, we also observe, the deep research the author centers himself in regarding the relationships established between grownups and children, or grownups and teenagers, relationships in which there is an emphasis on the importance of teaching processes from adults to little ones and on the relationship between parents and children.

These four research lines put forth the intense preoccupation by the playwright to open fictional doors that propose new ways of re-configuring and rethinking the relationship between childhood and adolescence with the social contemporary tale.



# INTRODUCCIÓN

---





LA PRESENTE INVESTIGACIÓN surge a partir del pedido del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad del Valle, de Cali, Colombia -institución gracias a la cual pude desarrollar este estudio-, de realizar una tesis doctoral sobre el teatro dramático español contemporáneo. Aparece, entonces, la idea, de manera conjunta con el profesor Javier Huerta Calvo, de llevar a cabo un estudio acerca de la construcción del personaje en la dramaturgia de Juan Mayorga.

A partir de esta premisa inicié la lectura y el análisis de todo el corpus dramático mayorguiano que, hasta la fecha, está conformado por alrededor de 73 títulos, entre obras propias (extensas y cortas), colaboraciones, reescrituras y adaptaciones de textos clásicos.

En dicho estudio, las obras que más disfruté y que me generaron una mayor reflexión, fueron aquellas donde Mayorga construye personajes protagónicos que son animales no humanos y niños y adolescentes. A partir de esta primera lectura, todas las preguntas que surgieron como puerta de entrada a la investigación, fueron en torno a dichos personajes.

¿Por qué me gustaron más estas obras? ¿Qué sensación especial generó este tipo de personajes, que no ocurrió con los demás? ¿Por qué, de las veinte obras extensas de Mayorga, diez son protagonizadas por este tipo de personajes? ¿Qué busca el dramaturgo madrileño al utilizar estos personajes para tratar los temas que tanto preocupan en la sociedad actual? Estas preguntas, más tarde, se convirtieron en la palanca de inicio del presente estudio.

Durante la primera fase de la investigación, no dejó de existir la pretensión de realizar una tesis doctoral que abarcara el análisis detallado de todos los personajes que habitan el universo teatral mayorguiano; no obstante, teniendo en cuenta el tiempo estipulado para la realización de la tesis y mi corta experiencia en la disciplina teórica del

teatro, me decanté por continuar la guía de mis primeras intuiciones y, de esta manera, acotar el objeto de estudio.

En mi opinión, los dos tipos de personajes mencionados, constituyen una de las características más fértiles y fascinantes de la creación artística del autor madrileño.

¿Por qué Mayorga decide darles la palabra a animales y a niños y a adolescentes en la mayoría de sus obras? ¿Será que al ser éstos las principales víctimas de los actos violentos de los adultos, dentro de nuestra sociedad, son los llamados a reflexionar sobre dicho proceder dentro del teatro? ¿Será que el hecho de que la realidad sea mirada desde perspectivas que no son las de quienes detentan el poder, sino las de quienes son víctimas del mismo, es una primera salida para reflexionar en torno a las estructuras viciadas de la dominación del hombre?

En el germen del teatro mayorguiano se encuentra la violencia [Fernández, 1999: 58; Gabriele, 2009: 173; Brizuela, 2011: 12; Heras, 2011: 33; Agüello Pitt, 2011: 67]. Ésta, entendida como la necesidad de un hombre de dominar a otro, de tenerlo bajo su poder. Dentro de este juego de dominaciones, este tipo de personajes -animales no humanos y niños y adolescentes-, siempre está del lado de los dominados. Cipión y Berganza en *Palabra de perro* son, en realidad, dos inmigrantes afrodescendientes sin identidad; al ser solo cuerpos, son dominados por aquellos hombres que sí tienen identidad: los “ciudadanos” europeos. Copito de Nieve en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, es dominado por su Guardián, aunque en ocasiones es Copito el que domina. Harriet en *La tortuga de Darwin*, es dominada por el Profesor, por el Doctor y por Beti. John-John, Enmanuel y Odín en *La paz perpetua*, son dominados por la empresa contra el terrorismo que los quiere contratar. Los niños en *Angelus Novus*, son dominados, junto con todos los ciudadanos de aquella ciudad, por Sartori y su plan consistente en controlarles la memoria y la salud. En *Himmelweg* y en *El cartógrafo*, los niños, como toda la población judía, son dominados por los nazis. En *Hamelin*, Josemari y Jaime son dominados por los adultos. En *El chico de la última fila*, un adolescente es dominado por su profesor, etc.

En la realidad social, política, económica y cultural de las sociedades modernas, los dos grupos escogidos son siempre una minoría ignorada. Los animales y los niños y adolescentes, no tienen ningún tipo de posibilidad de influir directamente en el

funcionamiento del sistema que nos contiene o nos intenta contener. Son otros quienes “velan” por sus derechos. La gran mayoría de hombres adultos, al suponerse superiores a los animales y a los niños y adolescentes, por estar éstos últimos en periodo crecimiento, piensan que no están capacitados para tomar parte en el funcionamiento del mundo. Existe, entonces, una infrarrepresentación y por tanto una dominación absoluta. Ante esta invisibilización, manifestaciones artísticas y del pensamiento como el teatro, la literatura o la filosofía, no pueden hacer cosa distinta que crear y reflexionar en torno del asunto desde distintas perspectivas.

En desarrollo de nuestro estudio, aparecen frases de Mayorga que nos dan pistas para iniciar la búsqueda. Éste confiesa, en una entrevista, que el construir un *alter ego* muy diferente a su propio yo, le permite ser más libre a la hora de expresar lo que piensa:

La máscara del animal te permite presentarte más claramente; a través del mono Copito, de la tortuga Harriet o del perro Enmanuel, me he expuesto más a mí mismo que con otros personajes. En boca de un animal pones frases que no te atreverías a poner en boca de un *alter ego* humano [Vilar/Artesero, 2010: 6].

¿Por qué utiliza este mecanismo? ¿Por qué el hecho de alejarse de su identidad y participar en una estructura ficcional a través de un *alter ego* distinto a su propia composición, le da mucha más libertad para expresar sus ideas? ¿Y por qué ese *alter ego* es animal? ¿Por qué la figura animal le da al hombre libertad de decir lo que piensa, mayor que si fuese personaje hombre?

Volvemos, entonces, a la estructura dominador-dominado. El animal no humano en las obras de Mayorga, como en la realidad del mundo, es un ser vivo dominado por el hombre. En este orden de ideas, cuando un dramaturgo decide abordar este tema como base fundamental de su teatro, al realizar esta inversión morfológica - es decir, ponerse la máscara de un animal en vez de la de un ser humano para decir lo que se piensa- pareciera que estuviese afirmando que, en la ficción, poner las ideas en contra de la dominación de hombre, en boca de aquel que no tiene medios para pronunciarlas en la realidad, resulta más legítimo que ponerlas en boca del hombre mismo, dominador por excelencia. Y aquí parece radicar la libertad a la que se refiere Mayorga: si el animal pudiese utilizar el lenguaje humano, sería uno de los principales elegidos para opinar sobre sus conductas destructivas en el mundo. Ya que no es

ninguna novedad que, paso a paso, desde tiempos inmemoriales, el hombre está aniquilando las especies animales, y que para dominar a los humanos, los convierten primero en animales.

Con respecto a sus personajes niños y adolescentes, su pensamiento pasan más por la indignación que por la necesidad de libertad. Dice Mayorga:

Como padre que soy, nada me preocupa más que los niños. Y me parece que no hay mayor escándalo que la violencia sobre los niños. Por eso, considero hipócrita que se hable tanto de derechos humanos y al tiempo se consienta que haya niños expuestos a guerras evitables, a la dominación sexual, al hambre, a la miseria, a la ignorancia. Nuestro primer objetivo político debería ser la justicia para los niños [Aznar Soler, 2011a: 107 N].

Aunque la decisión de utilizar de manera constante máscaras de animales y de niños y adolescentes en su teatro, parece ser un objetivo primordialmente político, la construcción de personajes niños y adolescentes tiene que ver más con un asunto ético de índole personal, por llamarlo de alguna forma. Su indignación –que, en mi opinión, debería ser de las cosas en las que toda la especie humana está de acuerdo- lo conduce a crear universos dramáticos que dan una mayor visibilidad al punto de vista infantil y juvenil dentro de la sociedad. Es como si su ficción ejerciese una suerte de justicia con la manera como está estructurado el mundo en la realidad. En la mayoría de sus tramas, el foco está puesto en el punto de vista animal no humano y en el punto de vista infantil y adolescente. Los primeros hablan, dicen lo que piensan, se rebelan contra el interés, la manipulación y la especulación de lo humano, pero también son víctimas. No obstante, al igual que los menores, son víctimas batalladoras que, aunque estén siendo subyugadas y maltratadas, defienden sus ideas, defienden su vida y la de otros, son héroes y heroínas que buscan, pese a sus escasos medios, desestabilizar la armadura férrea y rancia en que se esconden las antiguas convicciones humanas, aquellas que pretenden mantener la dominación de uno sobre otros, y el interés propio, la ambición por encima de la vida y la dignidad de los demás.

Otra de las citas que refuerzan nuestra hipótesis, es el pensamiento de García Barrientos quien opina que en la dramaturgia de Mayorga nadie mejor que los niños “representa la inocencia de las víctimas y, por consiguiente, la bestialidad satánica de sus verdugos” [García Barrientos, 2011: 61].

Lo anterior nos conecta directamente con una de las cualidades humanas de Mayorga que más han sido comentadas por críticos e investigadores, y que constituye la “columna vertebral” de su dramaturgia: su profundo compromiso ético con la realidad social y política de nuestra época. No en vano su teatro se ha denominado teatro histórico-político y teatro social [Abizanda: 2013].

Comenta al respecto Carla Matteini:

Mayorga posee, en su vida y en su escritura, un fortísimo sentido ético, en el sentido más filosófico del término, que determina y condiciona casi todas sus historias y sus personajes. Esto tiene que ver, y mucho, con su discurso sobre la función del teatro como “arte político, arte de la comunidad, de la memoria y de la conciencia” [Matteini, 1999: 49].

Este profundo sentido ético del que habla Matteini, también se advierte en su faceta como maestro, faceta que he tenido la oportunidad de disfrutar en las clases sobre creación escénica que imparte en la Universidad Carlos III de Madrid. En ellas hay una inmersión trascendente alrededor de su proceso creativo. El Mayorga artista, sin ningún recelo, abre la puerta a todos para -como dice él cuando se refiere al proceso de adaptación de una obra de otro autor- invitarnos a su “cocina” teatral y mostrarnos, paso a paso, sus pensamientos y convicciones en torno a este fenómeno artístico, el por qué de la creación de sus piezas y el cómo las realiza, corrigiéndolas una y otra vez de manera incansable. Esta experiencia ha sido, sin duda, la mejor herramienta para la construcción de esta investigación: nuestras conversaciones antes, durante y después de las clases, en las que Juan inunda a todos con su generosidad y buena energía, relacionándose con cada estudiante a través de una escucha honesta y rigurosa, con la que logra, en sus alumnos, sembrar semillas de ideas fértiles que, en un futuro, se convertirán en importantes obras de teatro.

Sobre la trayectoria de Mayorga creo pertinente, más que recapitular todo su recorrido -ampliamente reconocidos por tesis y artículos científicos anteriores-, plantear interrogantes sobre los interesantes y curiosos “saltos” que realizó, desde las matemáticas a la filosofía y de ésta al teatro, saltos que en realidad no fueron sucesivos sino una mezcla de todo. ¿Cuál fue su motor de cambio? Lo cierto es que sus innumerables transformaciones dan cuenta de un espíritu incansable de investigación y creación, de su necesidad de búsqueda de lo esencial, aquello que se relaciona con lo que verdaderamente

estamos llamados a desarrollar en nuestro periodo de vida, que puede ser intenso aunque sea corto.

Para entrar a estudiar de lleno la construcción del personaje en su obra, hemos tenido en cuenta numerosos campos de búsqueda. El primero es, claramente, el estudio de las investigaciones realizadas anteriormente en torno al teatro del dramaturgo madrileño. No es una exageración decir que Juan Mayorga es uno de los dramaturgos más estudiados de nuestra actualidad, son innumerables los artículos científicos y tesis doctorales dedicadas a su poética. En la presente investigación, dedicaremos el primer capítulo a un recuento de los estudios más destacados sobre su teatro, sobre todo aquellos que se centran directamente en el análisis de las obras donde aparecen nuestros personajes objeto de estudio. Lo ya dicho: aquellas obras que son protagonizadas por animales y niños y adolescentes.

En segunda instancia realizaremos un estudio en torno a la historia del personaje teatral en Occidente, con el fin de situarnos críticamente frente a la obra dramática de Juan Mayorga y reconocer las influencias directas e indirectas que le vienen del nacimiento, la transformación y la actualidad del personaje teatral. Este segundo capítulo, primero irá acompañado de un recuento sobre el personaje en la historia del teatro occidental. Recuento que realizaremos, sobre todo, apoyándonos en los estudios de Robert Abirached, Cesar Oliva Bernal, Jean-Pierre Sarrazac, Erika Fischer-Lichte y José Antonio Sánchez, sobre el tema. Al elegir posiciones y opiniones tan dispares e incluso contrarias sobre la historia del teatro occidental, como lo son las de los teóricos nombrados anteriormente, nuestro objetivo son distintas perspectivas que nos ayuden a comprender mejor los acontecimientos históricos que han marcado la evolución del personaje teatral hasta nuestros días.

Luego de realizar dicho recuento, procederemos a reconocer en el teatro mayorguiano, cinco claras influencias que ha recibido de la tradición teatral de Occidente y que han servido de base para la germinación de toda su poética. Entre dichas influencias, nombraremos: la tragedia griega, la dramaturgia chejoviana, el teatro brechtiano, el teatro del absurdo y el denominado teatro posdramático. Dentro de este apartado también incluiremos tres de las características que más sobresalen con respecto a los personajes en toda su obra dramática: la primera es la constante aparición e

importancia que da a los personajes ausentes y latentes; la segunda, la aparición central de personajes femeninos que en la mayoría de las veces, desencadenan el final de la acción dramática; y la tercera, la conexión directa que establece Mayorga entre sus personajes y la filosofía.

Para acercarnos con mayor profundidad a los tipos de personajes que serán nuestro objeto de estudio en el teatro mayorguiano (animales y niños y adolescentes), realizaremos también un recuento general de estos personajes en la historia de la literatura y del teatro.

Con respecto a los animales, realizaremos un esbozo de la historia de la literatura de animales parlantes en fábulas, cuentos, novelas y teatro. En dicha aproximación, estudiaremos las distintas corrientes literarias -cultas y populares- que dan nacimiento a este tipo de personajes y pondremos especial atención a lo que la investigadora argentina Julieta Yelin denomina “el giro animal”, es decir el momento en que el objetivo de la literatura, gracias a muchos pensadores y escritores, sobre todo a Kafka, se aleja de la mirada antropocéntrica utilitaria de la fábula, y pasa a ubicarse en la mirada del lenguaje de la naturaleza, de los animales. De manera paralela a este recuento literario, daremos cuenta, también, del pensamiento filosófico de autores como Derrida, Berger, Deleuze y Guatarri, con respecto a la relación entre el hombre y el animal a lo largo de la historia.

En la búsqueda del nacimiento y desarrollo de personajes niños y adolescentes en la historia del teatro occidental, por no encontrar ningún estudio que de cuenta de dicho recorrido, nos hemos atrevido a construir un bosquejo aproximado de lo que podría ser. Dicho recuento empieza en la tragedia griega y pasa por el teatro isabelino y del Siglo de Oro, hasta terminar en las obras más destacadas de los siglos XIX, XX y XXI. Estos personajes cumplen un papel relevante dentro de las estructuras dramáticas de las obras o los espectáculos teatrales contemporáneos.

Una vez finalizado todo el apartado concerniente a la historia del personaje teatral y, de forma específica, a la historia de personajes animales y niños y adolescentes, pasaremos a tratar el tema desde el análisis pormenorizado de las obras y personajes objeto de estudio. Para ello hemos dispuesto un variado “abanico” de herramientas metodológicas, entre las se encuentran la semiótica y la dramatología, instrumentos predilectos para el análisis de nuestra investigación.



Los estudios sobre semiótica teatral que guiarán nuestro análisis serán los de Carmen Bobes Naves, Anne Ubersfeld y Erika Fischer-Lichte. Dentro de este campo, nos centraremos en el estudio morfológico, onomatológico, sintáctico, semántico y pragmático del personaje, siguiendo el método de análisis que imparte el profesor Javier Huerta Calvo en sus clases sobre el personaje dramático en el Máster en Teatro y Artes Escénicas de la Universidad Complutense de Madrid. Dicho análisis irá complementado o acompañado por el método dramatológico propuesto por el profesor José Luis García Barrientos, que al sustentarse en múltiples disciplinas como la antropología, la semiótica, la lingüística y la poética, elabora una variada teoría del modo dramático que permite análisis y reflexiones más profundos acerca de los personajes teatrales, como también de los otros elementos que configuran el hecho escénico.

También realizaremos un análisis, escena por escena, de las obras a estudiar, centrándonos en identificar la acción dramática de las mismas. Más adelante explicaremos de forma detallada en qué consistirá este análisis. El estudio de la acción dramática de cada obra, lo hacemos, sobre todo, pensando en que la presente investigación no solo puede servir como material de interés teórico sino también como material de interés práctico, que podrán utilizar aquellos directores o actores que deseen dialogar con la obra dramaturgica de Mayorga desde la práctica escénica.

Del corpus dramático mayorguiano, hemos escogido 11 obras que atraviesan en varias etapas su creación, desde sus inicios, pasando por su consolidación como dramaturgo, hasta nuestro presente.

Dividiremos el análisis en dos partes. En la primera, realizaremos el estudio de las obras en donde los personajes protagónicos son animales: *Palabra de perro*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *La tortuga de Darwin* y *La paz perpetua*. La segunda versará sobre el análisis de las obras en las que participan personajes niños y adolescentes: *Angelus Novus*, *Himmelweg*, *Hamelin*, *El chico de la última fila*, *El cartógrafo*, *El arte de la entrevista* y *Reikiavik*. Es necesario aclarar que, aunque *Palabra de perro* sea una adaptación del *Coloquio de los perros* de Cervantes, la incluiremos en nuestro estudio, dada la importancia que tiene en relación con la primera parte del análisis.

Sin más preámbulos, damos inicio a este “viaje” que, esperamos, les aporte luz a aquellos interesados en estudiar o llevar a escena las obras de Juan Mayorga, o simplemente a aquellos que quieran disfrutar de su dramaturgia.

También esperamos que el presente estudio contribuya a la reivindicación y mayor investigación de estos tipos de personajes, los cuales -sin duda-, a través de sus puntos de vista, tan disímiles a la mirada hegemónica del hombre adulto, ayudan a descubrir, a través de la ficción, caminos alternativos para seguir reflexionando sobre nuestra realidad, y acaso contribuyan a cambios significativos en la manera como está organizada.



## 1. MAYORGA ANTE LA CRÍTICA

SIENDO JUAN MAYORGA uno de los dramaturgos actuales más valorados de España, los estudios críticos que se realizan sobre su trabajo teatral, son cada vez más numerosos. Dedicarnos a todos excedería el tiempo estipulado para una tesis doctoral: por esta razón nos centraremos, principalmente, en las tesis y estudios críticos que de manera general abordan su obra, y en los estudios que se han realizado en torno a las obras objeto de estudio.

En el primer grupo, los temas más recurrentes de las investigaciones son el teatro histórico o de la memoria; el lenguaje y los personajes de su universo dramático; la proyección del pensamiento de Walter Benjamin en su dramaturgia; la utilización de la metateatralidad; algunos estudios sobre su biografía y la importancia del espectador en su teatro.

Luego de esta primera parte, nos centraremos en los estudios y tesis doctorales referidos a los dos grupos de obras mencionadas anteriormente: obras donde aparecen personajes animales no humanos y obras donde aparecen personajes niños y adolescentes.

### 1.1. ESTUDIOS GENERALES SOBRE LA DRAMATURGIA DE JUAN MAYORGA

ENTRE LOS PRIMEROS artículos que podemos destacar sobre el trabajo dramático de Mayorga, está el de la dramaturga y traductora italiana Carla Matteini [1999]. En él, la autora refleja las sensaciones y reflexiones que le provocaron la lectura de las obras del autor madrileño. Se interesa, sobre todo, por lo misterioso de su obra poética “aquello que no puede racionalizar ni siquiera el autor” [Matteini, 1999: 49]. Entre la señas de identidad que caracterizan su dramaturgia, resalta un “fortísimo sentido ético” en la vida y en la escritura, con el que busca, a través de sus primeras obras (*Siete hombre buenos* y *El jardín quemado*), revelar las contradicciones del pasado con un pesimismo lúcido y crítico. Otra de las preocupaciones fundamentales que señala, es la desconfianza sobre la identidad “el misterio de su escisión, de su bipolaridad” [Matteini, 1999: 50], que Mayorga investiga en obras como *Más ceniza* y *El traductor de Blumemberg*. Por último, la autora menciona otra de las claves que, según su opinión, resulta esencial en el teatro

mayorguiano: la tentación o el enfrentamiento al poder que subyace en textos como *Legión*, *Angelus Novus*, *El gordo y el flaco* y *Cartas de amor a Stalin*.

Asimismo es preciso resaltar, en este apartado, el estudio de Manuel Barrera Benítez [2001], una extensa y minuciosa investigación que nos explica cómo el dramaturgo madrileño, a través de sus obras, critica la re-escritura totalitaria de la historia y se decanta por el conocimiento de ésta como algo relativo y abierto, que no es otra cosa que el pensamiento del presente proyectado hacia el pasado. También realiza un detallado estudio sobre la estructura dramática del teatro mayorguiano, poniendo particular atención a sus personajes y a sus reiteradas acciones físicas, las que -según Barrera Benítez- son uno de los elementos fundamentales de su teatro. Relaciona estos personajes con los creados por Chéjov, Ibsen y Beckett, dándoles también principal protagonismo a los personajes ausentes en la mayoría de sus obras. Con respecto a la riqueza del lenguaje y a los presupuestos de la representación, identifica en Mayorga profundas reminiscencias del teatro valleinclanesco y relaciona su dramaturgia con algunas de las características del posmodernismo, como pueden ser: la confluencia espacio temporal de la dramaturgia, la creación de múltiples perspectivas de conocimiento, el uso del lenguaje como medio de exploración ontológica y las confluencias de sugerencia, elipsis y analogías. Concluye que, más que posmoderno, el teatro de Mayorga es moderno al proponer nuevos modos conceptuales, axiológicos y estéticos que se alejan de la indeterminación epistemológica y de la heterogeneidad formal.

Mariano de Paco, en 2006, realiza un artículo-entrevista titulado “Juan Mayorga: teatro, historia y compromiso”; en él se propone desvelar algunos de los pensamientos cardinales que guían la dramaturgia del autor madrileño. Entre los primeros temas sobre los que se reflexiona en la entrevista, se encuentra el teatro histórico de Mayorga como instrumento que atraviesa los tiempos interpelando el presente y desestabilizando las imágenes preconcebidas del espectador. Aquel teatro que “retira la grasa que recubre lo realmente significativo” [Paco, 2006: 56] y que permite dar el salto de lo particular a lo universal. También se refiere a la responsabilidad como tema recurrente de su teatro que, según Mayorga “corresponde a la convicción de que cada uno habría de vivir como si de sus actos dependiese el mundo” [Paco, 2006: 57]. Por último, se habla del teatro como arte político al ser una creación construida por un colectivo que convoca a la ciudad, a

manera de asamblea, y que a través de la ficción revisa los temas fundamentales que afectan a la sociedad. Este asunto final, conecta con los nuevos recursos que socialmente se utilizan para construir memoria como la internet y la labor del arte como dilatador de la mirada del espectador y perturbador de sus creencias.

En consonancia con la línea de investigación sobre su teatro histórico, se encuentra un artículo de la investigadora argentina Mabel Brizuela [2008]. En él la autora plantea su teoría dramática alrededor de dos ejes primordiales que, a su vez, preceden su pensamiento como filósofo y científico: “el eje discursivo”, el que -según Brizuela- reivindica la justicia y la libertad del hombre por encima de todo, y “el eje dramático” que revaloriza la palabra como creadora de la acción. Para incluir el teatro mayorguiano dentro del teatro histórico, realiza una comparación de la obra del dramaturgo madrileño con *Los persas* de Esquilo que, según la estudiosa, comparten el mismo propósito de utilizar el pasado para examinar con ojo crítico el presente e imaginar utopías para el futuro. Por último, la autora menciona algunas de las influencias que otros dramaturgos han ejercido en la poética mayorguiana, partiendo de sus bases y premisas aristotélicas, pasando por Weiss, Brecht, Beckett, Pinter y Sanchis Sinisterra, entre otros.

Entre los estudios que centran su atención en aspectos específicos de la dramaturgia mayorguiana, se encuentra el estudio sobre los personajes femeninos escrito por el doctor en Filología Hispánica Eduardo Pérez-Rasilla y titulado “El lugar de la mujer en el teatro de político de Juan Mayorga” [2010b]. El autor parte de la hipótesis que considera la dramaturgia mayorguiana como un ejercicio de teatro político y, con base a esta premisa, realiza un estudio sobre el papel de la mujer en su obra. Desarrolla, entonces, un minucioso análisis sobre la dimensión política de su teatro para luego enfocarse en las características fundamentales de los personajes de Mayorga y, por último, centrar su análisis en los personajes femeninos. Pérez Rasilla sitúa al personaje femenino dentro del sinnúmero de personajes vencidos y marginados que habitan el universo dramático del escritor madrileño. Resalta también que el peso, en la mayoría de las obras, descansa sobre los personajes masculinos que predominan de manera abrumadora, a excepción del equilibrio existente en obras como *Más ceniza*, *Animales nocturnos*, *La tortuga de Darwin* y *El sueño de Ginebra*. No obstante, los personajes femeninos son relevantes en el relato que propone Mayorga como es relevante también su ausencia, pues

al convocar un personaje femenino en la trama, el dramaturgo pretende, casi siempre, confiarle una parte fundamental de la obra. En ese orden de ideas, Pérez Rasilla identifica que la mayoría de las mujeres que aparecen en el teatro de Mayorga son las respectivas parejas de los personajes masculinos. Solo no están unidas a un hombre, en *La tortuga de Darwin*, la tortuga; en *Hamelin*, la psicóloga Raquel; en *Fedra*, la nodriza; y en *Himmelweg*, la niña. La mayoría de las otras mujeres, aparecen definidas por su condición de esposas, tienen dependencia de sus parejas o están en una situación de inferioridad profesional o social al respecto a ellas. Sin embargo, muchas son mujeres inteligentes, llenas de energía, que toman iniciativas y provocan giros radicales en la acción dramática. Estas iniciativas, según Pérez Rasilla, tienen que ver con la reivindicación de la realidad frente a la suplantación de la memoria y proporcionan los momentos de mayor verdad en obras como *Cartas a Stalin o Más ceniza*. Otro ejemplo que, según el autor, representa de manera más intensa el rescate de la memoria frente a la represión y la impostura, es el personaje de la niña en *Himmelweg*, única voz que increpa la creación ficticia del Comandante al advertir con valentía sobre el engaño. Por último, el autor centra su atención en los dos únicos protagonistas femeninos de las obras de Mayorga: La mujer de *El sueño de Ginebra* y Fedra, quienes, curiosamente, tienen una intensa relación con la sexualidad, territorio enigmático que ejerce sobre ellas una irresistible atracción e, ineludiblemente, provoca la muerte.

En el 2011, Mabel Brizuela publica un libro titulado *Un espejo que despliega el teatro de Juan Mayorga*: este volumen, además de incluir algunos textos teatrales, ensayos y adaptaciones del dramaturgo madrileño, cuenta con cinco interesantes estudios críticos que reflexionan acerca de su poética. El primero, titulado “Una cartografía teatral”, escrito por Mabel Brizuela, retoma temas expuestos en su estudio anterior; además, identifica algunos de los aspectos más importantes de la dramaturgia mayorguiana: los personajes a quienes no escucha nadie pero cuyo discurso expresa libertad de pensamiento, la metateatralidad discursiva de sus personajes y la metateatralidad estructural planteada en la composición del texto, así como el lenguaje como instrumento para hacer visible la realidad o para enmascararla por completo. Brizuela llama también la atención sobre las diferentes maneras de abordar la escritura de Mayorga, desde su condición de docente, de investigador y de dramaturgo, construyendo

metatextos referentes a sus obras, paratextos (títulos, entrevistas, notas, programas) e hipertextos nacidos de obras clásicas con las cuales se esmera en realizar un cuidadoso proceso reescritural. En la última parte de su estudio, la autora se refiere al teatro breve de Mayorga, haciendo un análisis detallado de la mini-pieza *El hombre de oro*. Finaliza su estudio al ocuparse de la obra *El cartógrafo*, que analiza a la luz del concepto de “mónada” propuesto por Leibniz, entendiendo mónada como punto donde se concentran y explicitan significados esenciales que permiten ver la totalidad de algo. En el caso particular de *El cartógrafo*, la secuencia 37 -según Brizuela- sintetiza el sentido de toda la pieza y, a través de ella, se desvelan zonas ocultas y tenebrosas que antes no se veían, las que, al salir a la luz, transforman no solo el pasado sino también el presente.

El segundo artículo de dicho volumen lo escribe Guillermo Heras. En él, el autor sitúa a Juan Mayorga en la historia de la dramaturgia española, resaltando lo siguiente: “es un dramaturgo que, como muchos de su generación, se formó en la democracia y por ello pudo acceder a una serie de obras que, mientras hubo censura, estuvieron prohibidas. Así, pues, aprendió de creadores escénicos como Brook, Kantor, Pina Bausch, Wilson, Barba, Keesmaecker o Lepage, y leyó obras de Koltés, Mamet, Pasolini, Beckett, Pinter, Genet, Berkoff o Müller”. Todo este conocimiento, según Heras, lo lleva a plantear la escritura dramática de un modo pluridisciplinar. No obstante, su búsqueda de nuevos lenguajes tiene en la tradición otro de sus puntos referenciales.

En segunda instancia, Heras se refiere a la relación de Mayorga con el mundo práctico del teatro, las diferentes compañías con las cuales ha trabajado, y cita tres apreciaciones sobre el teatro de Juan Mayorga que, según su opinión, son algunas de las mejores reflexiones hasta la fecha realizadas acerca de su trabajo como dramaturgo. La primera de estas apreciaciones es de Carla Matteini, quien habla del fortísimo sentido ético de Mayorga, que condiciona y determina en gran parte sus personajes e historias; la segunda, de José Monleón, quien se refiere a la gran facultad de Mayorga para conciliar su sensibilidad histórica con la virtud de la poesía dramática: dejar al espectador en el mayor y más humano desamparo; y por último, la entrevista que José Ramón Fernández hace al dramaturgo, donde éste se refiere a la violencia y concluye que es uno de los mayores males de la humanidad: la tarea particular que tiene el teatro es mostrarla allí donde se dé.



En la segunda parte del estudio, además de hacer un breve recuento de las obras más importantes del dramaturgo madrileño, Guillermo Heras identifica algunas de las características más importantes de su escritura: la recuperación de la memoria histórica; la construcción de personajes con caracterología muy definida; estructuras dramáticas que aunque hunden sus raíces en el clasicismo, no dejan de apuntar hacia importantes zonas de renovación y búsqueda; el empleo constante de metáforas sobre la realidad actual, a partir de personajes históricos o que podrían haber existido; la reflexión sobre los autoritarismos; la utilización de imaginarios conocidos, como el cuento del flautista en *Hamelin*; la ambigüedad de los comportamientos humanos y sus violencias latentes, criticando la xenofobia en tantos países europeos, etc. Otra constante de Mayorga que sugiere Guillermo Heras, es la obsesión por encontrar la esencia del propio lenguaje, de la escritura, del sentido de las palabras, de la dificultad de la traducción a otra lengua, y el especial sentido del humor de sus propuestas. Un humor nada convencional que, según el autor, se acerca más a Kafka que al esperpento español. Concluye que la escritura mayorguiana es profundamente elíptica, elegante y necesaria para nuestra supervivencia, pues escribe sobre la culpa o la maldad, no desde el dedo señalador del moralista absoluto sino mezclando lo entomológico y lo humanista, siempre pensando en un espectador que sea capaz de dar respuestas por sí mismo, sin necesidad de mensajes ideológicos obvios.

El tercer artículo del libro está a cargo del profesor José Luis García Barrientos y se titula “El holocausto en el teatro de Juan Mayorga”. Como dicho artículo se centra, sobre todo, en la obra *Himmelweg* de Juan Mayorga, nos referiremos a él en el tercer apartado de este capítulo.

El cuarto artículo, titulado “El otro como condición del teatro político”, escrito por el investigador argentino Cipriano Argüello Pitt, reflexiona en torno a la figura del “otro” en el teatro de Mayorga, resaltando tres elementos específicos: desde el trabajo práctico de lo escénico, a partir de la idea de teatro político en la actualidad y desde la noción del teatro como asamblea. Con respecto a los primeros elementos, el autor analiza cómo Mayorga, gracias al trabajo mancomunado entre la reescritura constante de sus textos y una relación íntima con la práctica escénica, ha creado un lenguaje teatral propio. Es así como, curiosamente, la noción de trabajo colectivo (el diálogo entre hacedores, director, iluminador, escenógrafo, actores, etc.) le ha posibilitado una mayor autonomía literaria.

Este diálogo constante con hacedores teatrales remite, según Argüello Pitt, a la dimensión política del teatro, en la que el diálogo implica la presencia del otro porque es la escucha del otro la que construye el discurso. La presencia de lo otro en las obras de Mayorga, según el autor, expone el interés particular generador de violencia y desigualdad, pero también ese otro es el colega o el compañero; por tanto, esta dimensión política es instaurada desde la mirada del otro-espectador que, a través de un intercambio de ideas con el escenario, configura su propio discurso y una consciencia del mundo que implica una determinada postura ética. De esta manera, según Argüello Pitt, el teatro político actual plantea una manera de oponerse a la hegemonía y propone pensar otras alternativas de construcción, anunciando “otro” estado de situación.

Al respecto del teatro como asamblea, el autor reflexiona sobre las ideas de Cormann y de Jorge Dubatti. La idea de Cormann sobre la imposibilidad de la práctica escénica sin la mirada del otro, y la noción de convivio propuesta por Dubatti, donde la base de lo teatral reside en la unión de actores y público. Argüello Pitt propone los posibles tres estadios que provocan dicha asamblea: 1) el instaurar el discurso retórico que supone la tensión dramática como juego de fuerzas; 2) el proponer al espectador como un co-lector, un partícipe necesario para que la asamblea exista; y 3) que los actores sean los representantes de la asamblea. Por último, el autor propone lo político como un resituar al sujeto en la vida social y gracias a ello generar una re-subjetivización, hacer visible lo no visible e ir en busca de la verdad como el horizonte de la representación para que el espectador pueda revisar su vida a través de un artificio que le muestre lo que su ojo no ve.

El quinto y último artículo que compone dicho volumen se titula “Huellas de la poética de Aristóteles” escrito por el investigador argentino Germán Brignone, quien hace un recuento de las variadas referencias que existen de la *Poética* de Aristóteles en la obra dramática de Juan Mayorga. Toma como ejemplo particular la obra *Himmelweg* y sus similitudes con la tragedia griega. Según Brignone, el texto aristotélico sirve para proveer los conceptos y tópicos principales de la poética mayorguiana, estructurada a partir de la noción de “teatro histórico”, la cual sienta sus bases en la idea aristotélica de buscar lo universal en un caso histórico particular. Una de las primeras relaciones que Brignone encuentra entre la *Poética* de Aristóteles y la obra de Mayorga, corresponde a la labor de

la estructura temporal y la composición, las cuales, en ambos caos, no son impuestas por el tema de la trama sino por la acción de la misma. Otro de los conceptos que Mayorga comparte con Aristóteles, según el autor, es la búsqueda de una armonía entre lo complejo y lo simple que define lo bello: aquel equilibrio entre una enseñanza compleja que haga reflexionar al espectador, con una simpleza que no sobrepase su inteligencia. En el caso de *Himmelweg* y su comparación con la tragedia griega, estas son algunas de las similitudes identificadas por Brignone: 1. El primer monólogo de la obra lo relaciona con el prólogo de la tragedia; 2. Los siguientes cuadros escénicos los homologa con los tres episodios propuestos por la *Poética*; y 3. La última parte de la obra “Una canción para acabar”, proporciona -desde su título- el sentido que, de alguna manera, tenía el *éxodo* de la tragedia griega. Así mismo relaciona el personaje del Comandante con el del corego y el personaje de Gottfried con el maestro del coro, que en este caso serían los judíos habitantes del gueto. Del mismo modo, relaciona la canción cantada por la niña, que pone fin a la obra, con los anapestos cantados por el maestro del coro en la parte final de la tragedia ática. Brignone también llama la atención sobre las citas y alusiones intertextuales de la *Poética* presentes en algunos discursos del Comandante. Concluye que la intención artística mayorguiana de conciliar los conceptos opuestos de lo universal y lo particular, lo simple y lo complejo, se presentan en su teatro, al igual que en Aristóteles, como la única forma de búsqueda de lo bello.

En 2012, gran parte del número 19 de la revista *Boletín Hispánico Helvético* está dedicada a la dramaturgia de Mayorga. En ella se publican cuatro artículos de los cuales solo uno no incluiremos en este apartado por ser dedicado a una obra de Mayorga que no hace parte de nuestro objeto de estudio.

El primer artículo, titulado “Dramaturgia y comunicación: el papel del receptor en la obra de Juan Mayorga” [2012a], corre a cargo de María Jesús Orozco Vera. En él se reflexiona sobre la forma como Mayorga entra en diálogo con su público a partir de la pregunta y la sospecha, invocando su imaginación y memoria con el fin de desafiar sus creencias frente a los grandes problemas que afectan a la humanidad. A partir del estudio de varias obras del dramaturgo madrileño, Orozco Vera da numerosas claves para entender su teatro. Nos habla de sus escritos teóricos, de la identificación de sus

pensamientos reflejados en algunos personajes, y sobre las estrechas conexiones que existen entre las obras extensas y piezas breves de todo su corpus teatral.

El segundo artículo de la publicación está escrito por Claire Spooner y se titula “La obra de Juan Mayorga, una dramaturgia del lenguaje”. La autor, a partir de un exhaustivo análisis de la obra completa de Mayorga, plantea como eje central de su dramaturgia las distintas e interesantes formas en que el dramaturgo utiliza el lenguaje. La manera cómo cuestiona, a través de éste, las intenciones oscuras y subterráneas que sustentan su funcionamiento y el papel oculto que el lenguaje ha desempeñado en la sociedad a lo largo de la historia. Entre las características más importantes que Spooner resalta, se encuentra el hacer visible en escena la utilización del lenguaje como instrumento de dominación social y política, la enorme brecha que existe entre la palabra y la realidad -que convierte al lenguaje en sinónimo de mentira-, el enmascaramiento de verdades ocultas e identidades verdaderas, el conflicto entre lo que entendemos y lo inteligible, y la potencia del silencio cuando está cargado de la expectativa de la palabra. Claire advierte cómo todos estos mecanismos dramáticos de la palabra, apuntan a desestabilizar los pensamientos del lector o espectador y a colmarlo de preguntas que dan como resultado una profunda reflexión sobre la condición humana.

También está el estudio de Salvador Gorbés titulado “Desde la butaca: acercamiento a la dramaturgia de Juan Mayorga”; en él se hace un recuento del recorrido que condujo a Mayorga a convertirse en un hombre de este oficio, desde sus primeros acercamientos al teatro hasta su reconocimiento como uno de los principales dramaturgos de España. También llama la atención sobre el carácter culto y a la vez popular de sus obras, que se convierten en una fuente inacabable de intertextos con la pretensión de hacer del espectador/lector un co-creador. Por último, resalta el carácter político de su teatro, que pretende retornar el teatro a la asamblea y para esto se vale de la historia como instrumento que interpela y sacude nuestro presente, poniendo en crisis constante las convicciones del público.

En 2013 se presentan dos de las tesis doctorales que se han realizado sobre la dramaturgia mayorguiana; abarcan, de manera general, todo su corpus dramático.

La primera pertenece a la línea de estudio que propone el teatro de Juan Mayorga como un teatro histórico o de la memoria; es realizada por Carmen Abizanda Losada y se

titula *La obra dramática de Juan Mayorga (1989-2009). Teatro histórico-político y teatro social*. Abizanda habla de la existencia, en la obra del dramaturgo madrileño, de un teatro histórico ligado a lo político. Para esto realiza un análisis semiótico de todo el corpus teatral de Juan Mayorga desde 1989 hasta 2009, tanto de sus obras cortas como extensas, utilizando el esquema básico que contempla argumento, temas, personajes, espacio, tiempo e intriga. A partir de este análisis propone una separación de las obras de Mayorga entre Teatro histórico político y Teatro político social. El primero, un teatro histórico que rememora sucesos como el holocausto nazi o la guerra civil española, para hablar de nuestro presente convirtiéndose así en teatro político. El segundo, un teatro político social en el que latén los temas que socialmente más preocupan al dramaturgo: el antibelicismo, el pacifismo, la no violencia, la marginación, el racismo, la exclusión social y la corrupción, entre otros.

La segunda tesis doctoral, titulada *El teatro de Juan Mayorga: de la escena al mundo a través del prisma del lenguaje*, escrita por Claire Spooner, propone la obra del dramaturgo madrileño como un instrumento que interroga y evidencia la realidad a través del lenguaje. La investigación se centra en la manera como Mayorga hace visibles las palabras en el escenario y cuestiona a través de ellas “las fallas” del discurso. Este término hace patente lo que, en el artículo nombrado anteriormente de esta misma autora, denominamos las intenciones oscuras y subterráneas que sustentan el funcionamiento del lenguaje. Estas “fallas” ponen en evidencia los silencios de la historia y son elaboradas como marco estético de su teatro pero también como núcleo ético del mismo. La investigación se alimenta de los siguientes filósofos -que a su vez influyen la poética mayorguiana-: Walter Benjamin, Agamben, Adorno, Nancy, Wittgenstein, Derrida y Kierkegaard. Spooner se propone interrogar y hacer evidentes las relaciones dialécticas que Mayorga escenifica, basándose en nociones filosóficas como la “escena invisible” y el “rizoma”, propuestos por Deleuze y Guattari.

En 2014 se publica la antología de obras largas de Mayorga, editada por Ediciones La uña RoTa. En ella, el prólogo titulado “Unas palabras más”, también corre a cargo de Claire Spooner. En esta ocasión la autora plantea el teatro de Mayorga como un espacio generador de sentido crítico de la realidad, al desenmascararla y proponer constantemente la conciencia de un sujeto colectivo. Su teatro, según Spooner, invita a ver el mundo

desde nuevas perspectivas que surgen en espacios alternos donde habita el pensamiento, lugares utópicos que tienen como objetivo central “la búsqueda obsesiva de la verdad”.

Siguiendo la misma línea de su tesis doctoral, Spooner llama la atención sobre el carácter fundamental de la palabra en el teatro mayorguiano, aquella que –al igual que la de Beckett- abre agujeros que descubren lo que hay detrás del lenguaje, lo que se encuentra debajo de lo visible. También relaciona el teatro de Mayorga con nociones como “el valor performativo del lenguaje”, propuesta por J. L. Austin, partiendo de la idea de que solo será verdad lo que se dice en escena si el espectador es su cómplice y pone a merced de los actores la enorme potencia de su imaginación. De la misma manera, Spooner relaciona el compromiso ético y filosófico de Mayorga, que van en contra del sentido unificador de la realidad, con la teoría estética de Theodor Adorno. Y relaciona la escenificación del movimiento permanente del pensamiento en sus obras, con *la diseminación del sentido* derridiana.

Con respecto a los personajes mayorguianos, Spooner los emparenta con los personajes de Beckett al ser también seres que esperan “atrapados en un dilema trágico que suspende la acción e interrumpe los discursos” [Spooners, 2014: 18]. La autora reconoce la teoría del distanciamiento brechtiano en la utilización que Mayorga hace de la interrupción como recurso estético y filosófico, y resalta que su teatro histórico es un teatro que, más que reflexionar sobre el pasado, interpela el presente haciendo sobre todo resonar el silencio de las víctimas. Llama también la atención sobre el mágico “cuerpo táctil” que hace resonar la palabra mayorguiana, nacido de la entrega mutua entre el cuerpo y la voz del actor.

Uno de los estudios más interesantes que se realizaron a lo largo de 2014 sobre el teatro de Juan Mayorga, es el de Mónica Molanes Rial, titulado “Walter Benjamin en la poética dramática de Juan Mayorga”. La autora pretende mostrar cómo la estructura teórica que sostiene la dramaturgia mayorguiana está determinada por la influencia de la filosofía de Walter Benjamin. El análisis surge, sobre todo, a partir del corpus ensayístico de Mayorga en el que se encuentran algunas ideas benjaminianas como las de traducción, barbarie, experiencia, shock, y la presencia de metáforas conceptuales propuestas por Benjamin como las de eclipse y constelaciones. Según Molanes Rial, el concepto de traducción benjaminiana aspira a un lenguaje puro y libre despojado de la carga mítica y

de la subjetividad que domina la violencia del lenguaje. Así, una traducción de dos idiomas se ensancha de tal manera que da nacimiento a una lengua superior. Al resurgir esta noción en el hecho teatral mayorguiano, según Molanes Rial, aflorará de un dialogo de dos personajes, un tercer personaje que modificará a sus creadores. De esta forma, la traducción se convierte en un potente desestabilizador del pasado conquistado.

Con respecto de los conceptos: barbarie, experiencia y shock, la autora sostiene que Mayorga toma de Benjamin la identificación que el filósofo alemán hace de las formas de violencia ocultas en la sociedad y en la cultura. Según Mayorga, aquella persona acrítica con respecto a la cultura, está siendo educada para la barbarie. Dicha barbarie aleja al hombre de la experiencia y lo enfrenta al shock que le roba la consciencia, convirtiéndolo en la figura del trabajador-consumidor contemporáneo. El teatro, al ser el arte de la experiencia, anula este shock y ayuda a construir consciencia y memoria en el espectador.

Por último, Molanes Rial identifica dos imágenes conceptuales que Mayorga recupera del pensamiento de Benjamin para su reflexión en el teatro. La primera de ellas es la elipsis, un concepto geométrico que, según Mayorga, revela la relación de dos motivos inconexos que, al ligarse, producen nuevos significantes. Si los dos puntos de vista que se ocupan son equidistantes y cada vez más alejados entre sí, se generarán nuevas reflexiones y mayor será la riqueza y contenido de ese nuevo campo abierto. La segunda imagen de matriz benjaminiana que Mayorga adopta en su teatro, es la de constelaciones. Esta imagen se contrapone al método historicista y, al igual que el teatro de Tabori, conecta -según Molanes Rial- espacios y tiempos distantes que descolocan la linealidad dando paso a nuevas e interesantes asociaciones imprevistas.

En 2014 sale también a la luz una tesis sobre Mayorga escrita por Robert March Tortajada, titulada *Memoria y desmemoria, pensamiento y poética en la dramaturgia de Juan Mayorga*. En ella, su autor, al igual que la investigación de Claire Spooner, busca establecer relaciones entre filosofía y teatro, prestando especial atención a las siguientes piezas teatrales: *Himmelweg*, *Animales nocturnos*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *La tortuga de Darwin*, *La paz perpetua* y *El cartógrafo*. Dicha investigación se encuentra dividida en tres partes. En la primera, relaciona *Himmelweg* con el concepto de “zona gris” propuesto por Primo Levi, con la lectura que hace Agamben sobre el estado de

excepción y con el concepto de traducción propuesto por Benjamin. En la segunda parte se centra en el estudio sobre los “animales” de Mayorga, a través de las piezas *Animales nocturnos*, *Últimas palabras de Copito de Nieve* y *La paz perpetua*. En este apartado, March pone en relación dichos textos con el pensamiento de Charles Le Brun, Montaigne, Benjamin, Kafka, Massimo Cacciari y Nietzsche. En la tercera parte, el interés recae, sobre todo, en la obra *El cartógrafo*: la pone en relación con los postulados de Michel de Certeau y la idea de rizoma de la que el dramaturgo madrileño se sirve para escribir su teatro como mapa.

A estos estudios es preciso sumar -y ya con éste terminamos- la investigación que el profesor Emilio Peral Vega hace del teatro de Juan Mayorga dentro de la publicación que realizó la editorial Cátedra de las obras: *Hamelin* y *La tortuga de Darwin*, en 2015.

En la primera parte de su investigación, realiza una identificación de las ideas fundamentales que conectan el teatro mayorguiano con la filosofía de Walter Benjamin. Entre estos puntos de relación, menciona al “diálogo como «desvelamiento» de la verdad” [2015: 15], recurso utilizado de manera casi hegemónica por el teatro. Única manera de que, según Benjamin, pueda manifestarse la verdad renunciando a la dimensión monológica del discurso. Con el fin de profundizar en esta primera conexión, Peral Vega menciona cinco obras donde se refleja, claramente, el diálogo como instrumento revelador de verdad: *La lengua en pedazos*: el enfrentamiento entre una palabra que verbaliza la experiencia mística (Teresa) y una palabra parásita que censura en todo momento la libertad de la primera (Inquisidor); *Hamelin*: el fracaso del lenguaje como instrumento de comunicación; *La paz perpetua*: el enfrentamiento entre tres actitudes muy distintas ante la palabra -el desprecio de Odín hacia ella, el vértigo que le provoca a John-John, y la defensa que de ella hace Enmanuel-; *Cartas de amor a Stalin*, en donde un mismo personaje encarna un proceso dialógico desastroso en el que la palabra del poder termina por aniquilar la libertad de la palabra literaria; y *Angelus Novus*, donde la palabra es convertida en infección contagiosa que pretende colmar a los humanos de conciencia crítica.

La segunda conexión entre Mayorga y Benjamin que encuentra Peral Vega, es la función de la crítica no como juez o censor de la obra, sino como explorador de la verdad y la belleza de la misma, función que se cristaliza en *El crítico*, donde los dos personajes



protagónicos -director y crítico-, se alumbran recíprocamente, encontrando cada cual en el otro, un intenso poder de regeneración.

La tercera conexión radica en concebir la traducción como la creación de “una nueva criatura” [2015: 27], gracias al proceso dialógico entre autor e intérprete. Aquí, Peral Vega pone de ejemplo *El traductor de Blumemberg*, en donde se expone el proceso de la traducción como ejercicio máximo de supervivencia para la obra literaria [2015: 25].

El cuarto tema que comparten filósofo y dramaturgo, según Peral Vega, es la desacralización del lenguaje, por aquella gigantesca capacidad que tiene la palabra de crear la realidad y, asimismo, pervertirla en pro del poder. Las obras que trae a colación para este punto son: *La lengua en pedazos*, *Hamelin* y *La paz perpetua*. Resalta cómo Teresa de Jesús y Enmanuel se sirven de la palabra hablada y leída como estandarte de la verdad, una palabra incendiaria, revestida de duda y sin restos de certezas absolutas. En opinión de Peral Vega, a esta dimensión casi sagrada de la palabra, Mayorga contrapone obras como *Hamelin*, o personajes como el Inquisidor (*La lengua en pedazos*) o el Ser humano (*La paz perpetua*), donde se evidencia el carácter mentiroso del lenguaje que se aleja de la realidad para perpetuar el poder radical, en el que no hay dudas. Una palabra que, según Peral Vega, crea “enemigos invisibles -sin referencialidad evidente-, que justifiquen medidas coercitivas y restricción de libertades” [2015: 32].

La quinta conexión entre Benjamin y Mayorga, es la urgente necesidad de recrear el pasado a través de sus víctimas silenciadas. Esta forma de abordarlo, según Peral Vega, va en contra de la idea de historia que presenta el pasado como inferior al presente y, por tanto, incapaz de modificarlo o explicarlo. Las obras a las que se refiere en este apartado son: *El jardín quemado*, *Himmelweg* y *La tortuga de Darwin*.

La siguiente perspectiva que aborda el estudio, es la inclusión o relación entre personalidades históricas y algunos personajes de obras como: *La lengua en pedazos*, *El traductor de Blumemberg*, *El crítico*, *Más ceniza* y *La paz perpetua*. Según el autor, Mayorga crea personajes atemporales mezclando cualidades de personajes preexistentes con creaciones originales, como la relación entre los personajes de *Más ceniza* y los bíblicos, o la fusión del filósofo alemán Hans Blumemberg con la palabra “remember”, dando nacimiento así al personaje Blumemberg. También se refiere a la fusión que hace

Mayorga entre un personaje histórico como Teresa de Jesús y todas las mujeres que han tenido que luchar por el derecho a la expresión sin censura.

Por otra parte, Peral Vega reflexiona sobre las influencias de Kafka en Benjamin y en Mayorga. Según el autor, el universo de antihéroes kafkianos que terminan siendo anulados por la superioridad de otros o por ellos mismos, habitan en obras como *Animales nocturnos* o *Cartas de amor a Stalin*. Mas tarde hace referencia a los ecos de la dimensión dramática de Kafka plasmados en la disposición escénica de obras como *Hamelin* o *Himmelweg*, donde -al igual que en *El proceso* de Kafka- el público se convierte en un juez mudo, en un testigo impotente y culpable de lo que sucede en escena, un jurado cómplice de la mentira y de la deshumanización del poder. Termina este ítem, mencionando la influencia que hay de Buero Vallejo en Mayorga y la similitud que tiene el personaje de Bulgakov (*Cartas de amor a Stalin*) con Francisco de Goya (*El sueño de la razón*).

Dedica otro capítulo a los elementos del Barroco existentes en el teatro de Mayorga. Menciona la tensión entre contrarios que aparece muchas veces en las acotaciones o los títulos de sus obras; la creación de una escenografía verbal que necesita de la complicidad del espectador para realizarse en su imaginación; el tema de la vida como representación tan presente en obras como el *El jardín quemado*, *Himmelweg*, *El chico de la última fila*, *Animales nocturnos* y *Más ceniza*; la dimensión alegórica de su teatro; la adecuación genérica que lleva a cabo en algunas de sus obras mayores como *Himmelweg* o *el Jardín quemando*, en donde construye lo que podría denominarse tragedia contemporánea; el recurso de la técnica barroca del “burlador burlado” que aparece en obras como *Más ceniza*, *El chico de la última final* y *La tortuga de Darwin*; y la recurrencia, en su teatro, de símbolos tales como cicatrices, estatuas, manos y cenizas.

Por último, dedica un aparte a hablar sobre la reescritura constante de los textos de Mayorga y se refiere a dos montajes reconocidos de las dos obras que dicha edición presenta. La primera: *Hamelin*, llevada a escena por la Compañía teatral Animalario, y la segunda: *La tortuga de Darwin*, dirigida por Ernesto Caballero y protagonizada magistralmente por Carmen Machi en el personaje de Harriet.

## 1.2 ESTUDIOS PARTICULARES DE LAS OBRAS PROTAGONIZADAS POR PERSONAJES ANIMALES NO HUMANOS

COMO VEREMOS EN el presente apartado, los temas más tratados con respecto a nuestros personajes objeto de estudio, remiten a la utilización de los animales no humanos como canal de transmisión de pensamientos filosóficos y a las influencias y parentesco del zoomorfismo mayorguiano con la tradición literaria y teatral de Occidente.

En el 2004, con motivo de la edición de *Últimas palabras de Copito de Nieve*, a cargo de la editorial Ñaque, José Félix Olalla realiza una reseña crítica en la que reflexiona sobre la encrucijada propuesta en la trama: el enfrentamiento entre un tema coyuntural con un tema de fondo, la muerte del emblemático mono albino del zoo de Barcelona y la muerte como problema filosófico. Según Félix Olalla, la obra realiza un llamado a la humanidad a que se apresure a cambiar de modo de vida y a vivir la existencia en libertad, para que la muerte nos halle plantando flores, como escribió Montaigne. El autor concluye que quizás Mayorga se sintió incomodo con las absurdas y penosas circunstancias que acompañaron la muerte del mencionado mono y esto lo condujo a proponerse, por igual, crear una obra para entretener al público y, al mismo tiempo, ser crítico con éste, obligándole a pensar en el tratamiento que se dio a la muerte del mono albino, pedagogía que -según Félix Olalla- es propia de toda dramaturgia.

Por su parte, Eduardo Pérez-Rasilla publica, también ese mismo año, una noticia crítica que da cuenta del estreno de *Últimas palabras de Copito de nieve*, realizado en Madrid bajo la dirección de Andrés Lima. El autor llama la atención sobre la poderosa raíz intelectual del texto de Juan Mayorga y la inusitada capacidad de asociación y sugerencia que provoca el simio blanco, protagonista de la trama. También establece una estrecha relación entre este texto e *Informe para una academia*, de Kafka. Según su opinión, comparten una situación insólita similar y una indudable fuerza dramática. Copito -dice Pérez-Rasilla- encarna el contraste entre el hombre reducido a panfleto publicitario y el discurso de naturaleza humanista-filosófica, impregnando así la pieza de un humor doloroso propio de las obras de Pirandello, en el que lo amargo y lo ridículo conviven en un mismo personaje, provocándole risa al público. Por último, Pérez-Rasilla realiza un pequeño análisis sobre la puesta en escena de la obra, en el que recalca la

entrega física y la pasión de los intérpretes. Con respecto a la dirección, opina que esta escenificación ha potenciado principalmente la dimensión cómica del texto mayorguiano.

En el artículo titulado “Sobre *La paz perpetua*. Cumpleaños con Juan Mayorga” [2007], escrito por José Monleón, se cuestiona qué sentido tiene en la actualidad escribir una obra con dicho título, cuando vivimos en un mundo donde este ambicioso y solidario concepto kantiano parece no importar. También se pregunta si la nueva sociedad de la información, impactante y productora de cambio en la humanidad, podrá ser aliada de la antigua propuesta del filósofo ilustrado. A continuación critica la corriente teatral dominante de la historia, que se ha empeñado en establecer una identificación emocional del espectador, anulando por completo su conciencia crítica. No obstante, Monleón recuerda que desde el teatro griego, pasando por el Siglo de Oro y hasta nuestra actualidad, ha existido una carga de complicidad, por parte de los dramaturgos, que permiten vislumbrar, casi en código, la inconformidad y rebelión humanas frente a las incongruencias e injusticias de religiones, estados y sociedades. Una de las características fundamentales que el autor resalta de la obra de Mayorga, es que en ella se pone en juego uno de los debates más importantes de la humanidad actual: el conflicto entre el concepto histórico de seguridad y la propuesta planteada en *Sobre la paz perpetua*, por Kant. Dicho debate incita al espectador a pensar en lo que podría ser una nueva historia para la libertad y la justicia en el mundo.

En 2009, Manuel Barrera Benítez realiza dos interesantes estudios alrededor de *La paz perpetua* de Mayorga. El primero titulado “Estructura y sentido de *La paz perpetua* de Juan Mayorga” [2009a], se basa en un análisis detallado sobre dicha obra que inicia con un estudio comparativo entre las dos versiones existentes. En ellas reconoce la supremacía e inteligencia de la segunda con respecto a la primera, y elogia la necesidad que constantemente tiene Mayorga de reescribir sus obras, con el fin de perfeccionarlas. Una vez realizada esta comparación, se centra en el análisis semiótico de la estructura de la obra, la que -en su opinión- se basa en el principio aristotélico de complejidad y belleza, aquel principio que debe distinguir a un texto dramático sin exceder, claro está, los alcances de la inteligencia del espectador. En consecuencia, la obra presenta una estudiadísima estructura y un coherente desenlace en relación directa con el mito desarrollado. Con respecto a los personajes, Barrera Benítez resalta el carácter arquetípico

y el valor genérico que representan, siendo corporeizaciones de ideas que, al igual que en el expresionismo, se convierten en microcosmos capaces de contener potencialmente la creación entera. En relación a las acotaciones y al espacio de la obra, Barrera Benítez argumenta que continúan bajo la misma influencia expresionista con un lenguaje escueto, casi telegráfico, y una indeterminación espacial que permite la universalización. También enfatiza en los dos símbolos fundamentales que permiten el avance de la acción, el misterio y el trance: la puerta A, por la que entrarán y saldrán los personajes, comunicando la sala con el resto del edificio, y la puerta B, detrás de la cual siempre hay “*algo vivo*”. Con el propósito de profundizar aún más en el análisis de la estructura dramática de la obra, el autor realiza un estudio por separado de cada una de las tres pruebas a que son sometidos los perros protagonistas. En estas tres fases se muestra cómo Mayorga plantea reflexiones filosóficas muy claras acerca de temas como: la condena de la coexistencia humana, el terrorismo y la evolución natural del complicado tema de la identidad personal. Por último, Barrera Benítez concluye que en *La paz perpetua* Juan Mayorga utiliza, con precisión y sin exceso, sus conocimientos de filosofía, consiguiendo un teatro en el que la palabra recupera su importancia frente a la industria teatral efectista.

El segundo estudio de Barrera Benítez aparece en la introducción que éste realiza con motivo de la tercera edición de *La Paz perpetua*, a cargo de la Editorial KRK [2009b]. En el artículo se muestra cómo, a partir de atentados terroristas como el del 11M o el del 11S, Juan Mayorga crea, en la obra, una metáfora de las mencionadas situaciones, metáfora que materializa en la historia de tres perros que compiten en unas instalaciones secretas del Estado, por el puesto de “perro antiterrorista de élite”. De esta manera, abre una reflexión que convierte al terrorismo en la mayor amenaza para preservar los valores del sistema democrático y alejar, en definitiva, la posibilidad del disfrute de la paz utópica soñada por Kant.

Barrera Benítez hace también hincapié en la utilización que Mayorga hace de personajes animalizados en gran parte de sus obras. Enumera la influencia que tiene, en este aspecto, de autores como: Aristófanes, Esopo, Valle-Inclán, Cervantes y Kafka. No obstante, opina que el teatro mayorguiano utiliza la fábula no tanto para expresar la parte animal del hombre, sino, principalmente, para desentrañar la esencia de lo humano y la degradación a la que muchas veces es sometido o somete. Por último, el autor llama la

atención sobre dos aspectos claves de la relación que Mayorga establece con sus lectores o espectadores. El primero, relacionado íntimamente con el teatro de Lope de Vega: tener la facultad de combinar intuición y profundidad de pensamiento en su teatro. El segundo sitúa a Mayorga en la línea de lo que pensaba Bernard Shaw acerca de lo peligroso que es intentar aleccionar moralmente al público. Tendencia que, por demás, el dramaturgo madrileño no tiene.

En 2009 también se publica un estudio clave para la presente investigación, escrito por Francisco Gutiérrez Carbajo y titulado “El animal no humano en algunas obras teatrales”. En dicho artículo el autor realiza un interesante recorrido por la dilatada tradición de los personajes animales no humanos en el teatro español, desde los años 60 del siglo XX hasta nuestros días, recorrido en el que identifica notables implicaciones de la ciencia, la antropología y la filosofía en la constante inclusión de este tipo de personajes en el teatro.

A manera de antecedente, el autor adjudica la constante recurrencia al zoomorfismo en el teatro y en la historia de la cultura, a los estudios que, desde Aristóteles, buscan demostrar que todos los animales “poseemos las mismas potencialidades de la vida (nutritiva, vegetativa) y además las de la vida sensitiva, que como mínimo incluye el sentido del tacto, común a todos los animales” [Gutiérrez 2009: 68]. También resalta la importancia que se le da a la etología desde principios de los años 70, hasta llegar a ser considerada como ciencia de la cultura en general. En el ámbito de la filosofía, se refiere a tendencias filosóficas como las de Berger, Deleuze, Guattari y Derrida, que cuestionan fuertemente la indiferencia de la filosofía frente al sufrimiento animal, corrientes de pensamiento que se empeñan en separar al hombre del resto del género animal. En la literatura, traza la línea de continuidad entre el hombre y el animal que está presente en obras como la *Metamorfosis* de Ovidio, *El asno de oro* de Apuleyo, *La gatomaquia* de Lope, el *Coloquio de los perros* de Cervantes, *La metamorfosis* de Kafka y *Atxolotl* de Julio Cortázar, hasta llegar a nuestros días, cuando encontramos esa línea de continuidad en las dramaturgias de Juan Mayorga o de Angélica Lidell. Según Gutiérrez Carbajo, el recurso de la zoología es utilizado de manera tan constante en la literatura y el teatro porque “encierra una gran potencialidad dramática”.

Entre los dramaturgos españoles que, según Gutiérrez Carbajo, constantemente hacen uso de este recurso, se encuentra José Ruibal con su obra *El rabo*, quien utiliza a los animales por su universalidad y la uniformidad de su lenguaje y comportamiento. También identifica el tratamiento ceremonial y lúdico de Fernando Arrabal con este tipo de personajes, en obras como *Bestialidad* y *Una tortuga llamada Dostoievski*. A este mismo tratamiento lúdico y carnalesco recurre Antonio Buero Vallejo en obras como *Latido* y *Panc*. Por último se refiere a la dramaturgia zoomórfica de Juan Mayorga, que se aleja de la fábula moralizante y utiliza a los animales como portadores de pensamientos filosóficos y víctimas absolutas de la violencia y dominación humana. También a la de Angélica Lidell que en obras como *El matrimonio Pauralis* y *Los peces salieron a combatir contra los hombres*, alude a dicho proceso de animalización. Según el autor, la dramaturga con estas obras va en busca de una crítica frontal al cinismo de la moral burguesa que consiente o impone las acciones “más viles y execrables” [Gutiérrez 2009: 90]. Concluye que la incorporación de los animales no humanos al teatro ejemplifica uno de los recursos dramáticos más utilizados actualmente y cómo esta práctica se encuentra en profunda consonancia con las cuestiones más acuciantes de la sociedad en nuestra época.

Manuel Barrera Benítez continua su investigación sobre *La paz perpetua* en el artículo titulado “El espíritu ilustrado de *La paz perpetua* de Juan Mayorga” [2010]. En esta ocasión el autor busca enmarcar la obra dentro de la tradición dramática y filosófica de Occidente, al tiempo que hace coincidir la apuesta teatral de Mayorga con las reflexiones de Todorov acerca de la necesidad de actualizar el espíritu de la Ilustración, retomando sus valores y actualizándolos críticamente. Según Barrera Benítez, ya no se trata de una doctrina históricamente situada sino de una actitud ante el mundo. Dentro del primer apartado -perteneciente a la tradición dramática- el autor relaciona el texto de Mayorga con *Un enemigo del pueblo* de Ibsen, con *Los justos* de Albert Camus y con el teatro comprometido de Buero Vallejo. Con respecto a Ibsen, argumenta que ambos comparten el entusiasmo por la libertad como ideal inasequible así como el severo sentido del deber que surge del contraste entre lo que se quiere y lo que se puede, el riesgo de que la democracia degenera en demagogia y el precio que paga quien actúa contra la mayoría. Barrera Benítez también relaciona la obra de Camus mencionada anteriormente, con *La*

*paz perpetua* mayorguiana; según él, ambas plantean el debate sobre el terrorismo con el fin de defender el amor y la utopía como valores capaces de impulsar la conducta humana. En segunda instancia, con respecto a la tradición filosófica implícita en *La paz perpetua*, Barrera Benítez identifica en dicho texto “la filosofía del corazón” propuesta por Pascal en contra del racionalismo cartesiano, y la noción de “miedo político” propuesta por Hobbes –en que el hombre, al luchar por su supervivencia, se convierte en un animal esencialmente egoísta-. Por último, hace una reflexión de la actualidad de la filosofía kantiana dentro de la obra, consistente en la lucha por vivir articulando un sistema moral fundado en el ser del hombre y la propuesta de que el objetivo primordial del Estado ha de ser el bienestar general de la sociedad. Garantizar, por encima de todo, la libertad de conciencia del individuo. A manera de colofón, Barrera Benítez concluye que *La paz perpetua* contribuye a seguir avanzando en la lucha antiterrorista y remueve nuestros valores y actitudes también en la esfera de lo cotidiano. Defiende el principio de libertad kantiano en cuanto hace visible la tesis que afirma que la servidumbre es la muerte de la persona y, al igual que Todorov, esta obra, según Barrera Benítez, pretende advertirnos de los grandes peligros ajenos al verdadero espíritu de la Ilustración que se hallan en la base del terror como forma extrema de moralismo.

En una corta pero sustanciosa crítica del montaje de *Palabra de perro* de Juan Mayorga dirigido por Sonia Sebastián en marzo de 2010 en Madrid, que se titula “*Palabra de perro*, el gusto por la paradoja” [2010], Gordon Craig<sup>1</sup> analiza la indiscutible familiaridad literaria que tiene la obra con el *Coloquio de los perros* de Cervantes y con *Corazón de perro* del escritor soviético Mijaíl Bulgakov. Según Craig, Mayorga hereda de la primera la concepción de la obra como parábola moral y una cierta indulgencia para con las debilidades de los personajes. De la segunda toma el humor sardónico y la intencionalidad satírica. Por último, llama la atención sobre la lucidez en el análisis de la realidad de su tiempo que Mayorga logra incorporar a su teatro.

Con respecto a nuestro tema en particular (la construcción de personajes animales en las obras de Mayorga), encontramos un estudio similar titulado *Animalización del personaje en La paz perpetua y Animales nocturnos de Juan Mayorga* [2011], escrito por

---

<sup>1</sup> Se pone en cursiva este nombre, ya que es un crítico que utiliza como seudónimo es nombre del célebre escenógrafo británico.



Erwan Burel. El autor se propone identificar el cómo y el por qué Juan Mayorga lleva a cabo la animalización de personajes en su teatro. Para esto se centra en el análisis de *La paz perpetua* y de *Animales nocturnos*, siendo la primera, según él, un proceso de humanización de animales, y la segunda, un proceso de animalización de humanos. En la primera parte de la tesis, correspondiente al estudio de la caracterización de los personajes, Burel hace hincapié en que las transformaciones que ha tenido la figura del personaje a lo largo de la historia, se ven reflejadas en las obras de Mayorga y cómo dichos cambios se articulan con el uso de personajes-animales. Para esto se centra en la onomástica y en los elementos característicos que contribuyen a la identidad de los personajes. En la segunda parte –en la que se estudian las funciones dramáticas de los personajes animales–, analiza cómo dichas funciones se orquestan con el tiempo, el espacio y las acciones de la obra, realizando un estudio paso a paso de cada una de las escenas de las obras objeto de estudio. Llama la atención, de este capítulo, el cuidado y minuciosidad con que Burel analiza las acciones de los personajes para dar cuenta del proceso de animalización que se produce. No sólo en *Animales nocturnos* sino también en *La paz perpetua*, mientras más avanza la acción, el proceso de animalización se incrementa a causa de la degradación a que son sometidos los personajes, fomentando así la metáfora de que son hombres que viven como animales. El mencionado proceso de animalización sirve de espejo a la barbarie humana, conectando con el sentido crítico de lectores y espectadores. En la tercera y última parte de su investigación, Burel amplía la reflexión en torno a los personajes-animales con respecto a la puesta en escena de las obras. Estudia el paso del texto al escenario y el impacto de éste en la recepción del público. Se basa en el montaje de *Animales nocturnos* realizado por Maga Puyo, y en el montaje de *La paz perpetua* realizada por José Luis Gómez; ambos son elogiados por Burel, por el talento de los actores a la hora de interpretar personajes animalizados. Según el autor, gracias a esta interpretación se hace patente la poetización de la relación entre amo y esclavo, en el caso de *Animales nocturnos*, y la legitimación de la tortura en el marco de la lucha antiterrorista, en el caso de *La paz perpetua*. A manera de conclusión, el autor establece que el teatro de Juan Mayorga es una constante indagación sobre la violencia entendida como dominación de un ser humano por otro, y cómo la

animalización del personaje es un potente resorte dramático del mismo, que afecta tanto al texto dramático como a la puesta en escena que puede realizarse a partir de él.

En el 2011 Simone Trecca publica un artículo titulado “Terrorismo y violencia en *La paz perpetua*, de Juan Mayorga”. En él propone una lectura de los elementos dramáticos que sustentan el discurso de *La paz perpetua*, referente a temas como: la tortura, la violencia, la autoridad y la justicia. En torno a dichos temas, realiza un estudio del lenguaje utilizado en la obra. Según su opinión, existe un enfrentamiento claro entre dos discursos morales. El primero, un lenguaje violento y urgente encarnado por los personajes Ser humano, John-John y Odín, lenguaje que está encaminado a defender el sistema de reglas pertenecientes a un discurso moral y político que legitima la tortura como “mal necesario”. Y el segundo -en rotunda contraposición con el primero-, encarnado por Emmanuel, que busca incansablemente la capacidad de dialogar y de pronunciarse de manera coherente sobre y con el mundo, estableciendo una urgencia comunicativa con quien justamente es considerado diferente, ajeno, peligroso, enemigo, etc.

De esta manera, según Trecca, el espectador es llamado a elegir entre sacrificar algo de su libertad para mantener la seguridad y el orden, o acompañar la elección de Emmanuel que defiende, desde todo punto de vista, la justicia, la libertad y la existencia de una humanidad sin enemigos. Por último, Trecca llama la atención sobre el final de la obra, cuando aparece una de las obsesiones más importantes de Mayorga, latente en toda su dramaturgia: la memoria y el respeto por los muertos. Estos dos temas, según Trecca, surgen -a la vez- del concepto benjaminiano de historia, por el que existe la necesidad fundamental de interrumpir el ciclo mítico del sacrificio de inocentes. Así Emmanuel, al negarse a torturar al humano, le hace justicia al asesinato de su dueña, proponiéndole al espectador otra manera de reaccionar ante la barbarie y el terrorismo.

Por un camino similar, que busca identificar la filosofía benjaminiana en la dramaturgia mayorguiana, se encuentra el artículo de Gabriela Cordonde titulado “*La tortuga de Darwin*, de Juan Mayorga. Hacia una lectura benjaminiana de la historia” [2011]. Se propone demostrar cómo Juan Mayorga ha logrado exponer la totalidad del presente en el espacio-tiempo del escenario, a través del concepto de historia y memoria benjaminianos. Con este fin, centra su estudio en el análisis de *La tortuga de Darwin* para

demostrar cómo dicha trama es atravesada por el concepto de historia propuesto por Walter Benjamin en su *Filosofía de la historia*. Cordone busca desentrañar la relación existente entre una idea y su escenificación. Para esto, toca cuatro de los elementos fundamentales de las ideas de Benjamin que encuentra concretizadas en el teatro mayorguiano. El distanciamiento del espectador que se consigue con la construcción de un personaje que tiene el acento en su naturaleza animal; las dos maneras de leer la historia propuestas por Benjamin (historicista y materialista), que constituyen el eje central de la acción dramática de la obra y están representadas por el pensamiento opuesto del profesor y de Harriet, la tortuga; la noción benjaminiana de progreso, defendida por Harriet (un huracán que empuja hacia el futuro, dejando a su paso todo convertido en ruinas); y el concepto benjaminiano de *tiempo mesiánico*, patente en el final de la obra, donde Harriet hace justicia rompiendo con la cadena repetitiva de la historia al asesinar al profesor, a su esposa y al médico. Y el acto redentor en el que Harriet salva a Herodoto, el hámster, para así también liberarse a ella misma. Gabriela Cordone concluye que *La tortuga de Darwin* es la concreción en escena de la filosofía fragmentaria de Benjamin, capaz de generar una experiencia por medio de la construcción poética de imágenes.

Robert March por su parte, siguiendo las huellas de Benjamin y de otros filósofos en la dramaturgia mayorguiana, propone, en dos de sus artículos, la importancia de la ficción en el teatro a la hora de traducir a la escena pensamientos filosóficos.

En su primer estudio, titulado “Juan Mayorga y la resistencia de Harriet” [2011], examina cómo la escritura teatral mayorguiana incide en la teatralidad con el propósito de construir un teatro de la memoria capaz de sacudir al espectador. Para ello analiza *La tortuga de Darwin* teniendo en cuenta la ficción como punto clave en la construcción de la memoria histórica, la que - según March- debe ser reescrita por el espectador con el fin de reflexionar sobre su pasado y encontrar nuevas alternativas para la creación de zonas de resistencia. A su vez, el autor encuentra interesantes relaciones entre el teatro de Juan Mayorga y algunos de los conceptos teatrales estudiados y propuestos por el teórico argentino Jorge Dubatti, como el “pensar como experiencia” o el “convivio teatral”, los cuales considera características importantes del teatro mayorguiano.

En el otro artículo, titulado “Mientras demos muerte a la palabra” [2011], March enfatiza en cómo la palabra dramática se traslada al imaginario del espectador en *La paz*

*perpetua*. Según el estudio, con esta obra se propone una verdad escénica que rescata la viabilidad de paz propuesta por Kant, al introducirla en el terreno de la ficción teatral. Concluye que la esencia de la acción dramática de dicha obra, es una estructura que avanza en la medida que lo hace el juego, compuesto principalmente por violencia, competición, preguntas-respuestas y dominación-sometimiento.

Vale la pena traer a colación, en este apartado, uno de los artículos citados anteriormente, titulado “La obra de Juan Mayorga, una dramaturgia del lenguaje” [2012], pues su autora, Claire Spooner, dedica gran parte del estudio al coloquio de los animales en la dramaturgia mayorguiana. Según Spooner, Mayorga pone en boca de animales, nociones filosóficas para que el peso de la obra no se vea perjudicado. Los animales ironizan, distancian y evitan el dogmatismo; no obstante, dejan intacta la carga crítica. Conducen al espectador a perspectivas alteradas y ayudan a mirar el mundo con asombro (la que es, en definitiva, la actitud esencial de la filosofía). En las obras de Mayorga, el animal -según Spooner- se convierte en ser razonable y hablante mientras el ser humano es animalizado. Al diluirse la frontera entre hombre y animal u observador/observado, Mayorga consigue que el espectador deje de mirar al personaje como otro, fusionándose con él y cuestionándose.

### **1.3. ESTUDIOS PARTICULARES DE LAS OBRAS DONDE APARECEN PERSONAJES NIÑOS Y ADOLESCENTES**

LOS TEMAS MÁS investigados, dentro de este segundo grupo, giran en torno a proponer *Himmelweg* como una tragedia contemporánea y como una nueva manera de construir lo que se denomina “dramaturgia del holocausto”. También hay varios estudios conducentes a identificar cómo Mayorga traduce en su teatro los conceptos de memoria y progreso propuestos por Walter Benjamin, y las distintas estrategias que el dramaturgo utiliza en obras como *El cartógrafo* o *Hamelin* con el fin de poner en marcha la re-construcción de la memoria como medio de transformación del presente y re-significación del pasado. Otras investigaciones del presente grupo se centran en la importancia que Mayorga da, en sus obras, a temas como la pederastia y el maltrato infantil, y en la utilización constante de recursos como la metateatralidad, la inclusión del lenguaje narrativo y una mayor implicación del espectador en la escena.

Uno de los primeros estudios que podemos mencionar es el de Bernardo Antonio González Tognoni, titulado “Una historia de dos ciudades en clave teatral: Juan Mayorga en Madrid (*Hamelin*)- John Patrick Shanley en Nueva York (*Doubt*)” [2007]. En dicho estudio, González Tognoni centra su atención en el análisis de *Hamelin* de Juan Mayorga y en el de *Doubt* de Patrick Shanley, al tratar ambas el tema de la pederastia y ser estrenadas con gran éxito en las mismas ciudades que son escenario de las historias. De estas dos particulares coincidencias, nace la idea de construir un estudio comparativo entre teatro y sociedad en el marco de la coyuntura histórica actual. Luego de un extenso relato en el que el autor da cuenta del arrollador éxito que han tenido las dos obras en sus respectivas ciudades, reflexiona sobre el enlace entre texto y contexto que podría atribuirse a las urbes en las que estos dramaturgos se mueven. Por tanto, el análisis central del estudio recae sobre el “hecho teatral,” esa “producción de significados” que *se realiza* en un espacio y tiempo concretos. En la obra de Patrick Shanley, según nos cuenta González Tognoni, el centro del cosmos urbano lo ocupa un niño ausente en escena, que hace resonar sus miedos, traumas y desilusiones. Lo mismo ocurre en *Hamelin*, obra en la que la presunta víctima de los abusos sexuales -a diferencia de la otra-, está presente en el escenario durante gran parte de la representación; no obstante, es silenciosa. Según González Tognoni, este silencio de ambos es la señal primordial de su trauma. Por otro lado el autor identifica, en las dos obras, esas realidades tan distintas que cohabitan en una misma metrópolis: la ciudad del progreso con sus joyas deslumbrantes y la ciudad estancada, esclavizada, que lucha a diario por sobrevivir y que desconoce por completo la realidad que se respira en la primera. De esta segunda ciudad provienen las familias y los niños que han sido presuntamente abusados sexualmente en las dos tramas. No obstante, este drama de la pederastia, en las dos obras, según González Tognoni, existe solamente en la investigación de quienes sospechan, acusan e investigan. Y es en estas condiciones que el drama se expone al público. Según el estudio, esta es una de las claves que aclaran la relación entre acción dramática, subjetividad y espacio escénico, en ambas obras. González Tognoni cuenta que la imaginación termina siendo un pretexto que se explota por razones que tienen que ver más con la teatralidad en sí que con normas de conducta penalizables. El público, a su vez, se convierte en juez directo de la situación, pues

ninguna de las obras sugiere un final cerrado y, por tanto, queda en duda si hay un culpable o no de toda esta situación.

En el 2008, Lucía de la Maza finaliza su investigación doctoral titulada *Tragedia contemporánea y su posibilidad: Himmelweg de Juan Mayorga*. Su tesis sigue la misma línea de investigación del profesor Reyes Mate, a quien más adelante nos referiremos y que propone *Himmelweg* como uno de los mejores ejemplos de tragedia contemporánea.

Para llevar a cabo su tesis doctoral, la autora realiza un análisis de la tragedia desde su origen y cómo este “sentimiento trágico” -núcleo creador de dicho género-, se ha ido transformando a lo largo de la historia teatral de Occidente hasta la creación de un sentimiento trágico contemporáneo. A su vez, se determinan algunas de las características más sobresalientes del teatro contemporáneo. Todo esto con el fin de identificar en *Himmelweg* de Mayorga, lo que tiene la obra de tragedia y lo que tiene de contemporánea. La discusión en torno a lo trágico se inicia con Goethe, quien le permite a la autora contactar con la posibilidad de un sentimiento trágico contemporáneo, similar al del hombre de la Grecia antigua o del periodo Isabelino. Por otro lado, el estudio realizado por Peter Szondi, le conduce a vislumbrar la construcción de la dramaturgia contemporánea heredera de las formas que adquiere el teatro a partir de la gran crisis y transformación del drama, a finales del siglo XIX. Finalmente se dedica al estudio específico de la construcción de la teoría del drama contemporáneo a través de los estudios de Sarrazac y Ryngaert. De esta forma, el prolongar la teoría de Szondi con la del autor-rapsoda de Sarrazac, le permite a la autora aproximar al escritor contemporáneo con el clásico, abriendo la posibilidad de considerar a un dramaturgo contemporáneo como trágico, al replantear las formas que la *Poética* establece como necesarias para la construcción de tragedias. Uno de los términos asociados a la tragedia contemporánea más estudiados dentro de esta tesis doctoral y que vale la pena destacar en la presente reseña, es el de “catástrofe”. El que sigue siendo el eje de la acción de cualquier tragedia, sea antigua o contemporánea. La diferencia, según de la Maza, es que el “bello animal” aristotélico, ya no existe como tal, pues ha cambiado diametralmente su estructura. En la tragedia contemporánea, se prescinde de todos los antecedentes, presentación del conflicto y desarrollo de éste, para concentrar la potencia escénica de la obra en el punto más inquietante y atractivo para el espectador, el momento en que la identificación con la

ficción es mayor, donde la poética describe la expurgación de los sentimientos de compasión y terror: la muerte del héroe, metafórica o real, provocando el efecto -liberador o doloroso, según cómo se mire- llamado catarsis. Por tanto, se plantea el desencadenamiento de la catástrofe como único tiempo representacional. Es decir, desde la primera escena de la obra se anuncia que la suerte está echada. Pasando ya directamente a la propuesta de situar a Juan Mayorga como autor trágico, Lucia de la Maza califica al dramaturgo madrileño como autor rapsoda, tal como lo define Sarrazac, pues conjuga en su obra rasgos épicos, dramáticos y líricos, en medio de la intimidad de los personajes (la mayoría de las veces, encerrados en las habitaciones de sus casas, en la oscuridad de una oficina o en la sección de animales nocturnos del zoológico). Este análisis da paso a la identificación de las diferentes interpretaciones que se le ha dado a la obra dramática de Mayorga, vista desde diferentes enfoques: como teatro histórico, como teatro político y como teatro social. Una vez realizado este paneo general de las diferentes interpretaciones que se le dan al teatro mayorguiano, la autora se concentra en el análisis de los elementos teatrales constituyentes de *Himmelweg* (fabula, intriga, espacio, tiempo, personajes etc.), referidos exclusivamente al texto del autor. Luego desarrolla la teoría de construcción del receptor implícito propuesta por Jean-Pierre Ryngaert, argumentando que *Himmelweg* es una obra que se construye en la cabeza del espectador, tanto por lo que contiene su dramaturgia como por los elementos que maneja sobre la Segunda Guerra Mundial y los campos de exterminio. Según de la Maza, *Himmelweg* logra que el espectador haga parte del acto de creación de la obra misma. A continuación, la autora identifica los elementos del teatro contemporáneo existentes en *Himmelweg* con el fin de validar la hipótesis planteada en su investigación. Entre dichos elementos encuentra: la tendencia a la intimidad del conflicto público, reflejada en el discurso confesional del monólogo del Delegado; la construcción del relato del dominador, realizado desde el diálogo a puerta cerrada entre el Comandante y Gottfried; el relato subjetivo histórico, que de la Maza encuentra en la obra al suponer que gran parte de la misma está edificada desde de la mirada del Delegado; la narración de los acontecimientos como eje principal de la pieza, acentuando los rasgos épicos de ésta; la construcción de un final sin solución que deja abierto el proceso de recepción del espectador; la utilización de la parábola como recurso principal a la hora de hablar de un conflicto presente; y, por último, la creación de puntos

de vista diversos que propician una participación activa del espectador en lo que está viendo.

Una vez dilucidados los rasgos que dan a la obra su carácter contemporáneo, de la Maza procede a enumerar los aspectos trágicos encontrados en la misma. Entre ellos identifica: el planteamiento, en su argumento, de una situación catastrófica del pasado reciente -el exterminio judío perpetrado por el nazismo- que aún influye en nuestro acontecer como sociedad; el contener un conflicto que nos identifica en el presente (el cuestionamiento de los valores, la fragilidad de la ética ante el poder), haciéndonos experimentar un sentimiento trágico colectivo; y la indudable inclinación humanista del texto, que posee un trasfondo en el que se reafirma una postura ética delante del espectador. A manera de conclusión, la autora reafirma que Mayorga encarna todos los elementos de un autor de tragedias, abordando los temas sensibles de nuestra sociedad a través de metáforas que utilizan elementos reales para provocar un debate íntimo entre el espectador y su conciencia.

Bernardo Antonio González Tognoni continúa su estudio sobre la pederastia en *Hamelin*, en un artículo titulado “El drama de la pederastia hoy: espacio, lenguaje y autoridad en *Hamelin* de Juan Mayorga” [2010]. Se enfoca en algunos de los temas más llamativos de la obra, que podemos encontrarlos en gran parte del corpus dramático mayorguiano: el manejo dialéctico del espacio, la metateatralidad como recurso de apertura hacia diferentes puntos de vista por parte del espectador, y la crítica que hace a la relación existente entre lenguaje y poder en nuestra sociedad. Con respecto al espacio, González Tognoni llama la atención sobre el papel que el recinto urbano ejerce dentro del teatro mayorguiano, sobre todo, en *Hamelin*. Según él, esta atención responde directamente a las influencias del pensamiento de Walter Benjamin sobre la noción de imagen dialéctica o forma de verdadero conocimiento histórico. A través de Montero -uno de los protagonistas de la obra-, se percibe una mirada dialéctica de la ciudad, en la que convive la imagen “deslumbrante” de progreso, inundada por los adornos de la modernidad (museos, estadios, auditorios del centro), con la otra realidad: “las ruinas del sur”, olvidadas e invisibilizadas. Estas dos realidades son “la cara y cruz” de una imagen o de una idea unitaria. Por otro lado, la adolescencia, Según González Tognoni, se somete a los mismos rigores de esta dialéctica al estar en el núcleo de la crisis familiar. La



proyección escénica de esta dialéctica en *Hamelin* es el silencio: los adolescentes se encuentran doblemente comunicados, su silencio e incomunicación con los padres une a Josemari y a Jaime, ubicados en los extremos económicos, sociales y geográficos contrarios de una misma ciudad. Según el autor, esta imagen dialéctica surge de la tensión entre el presente y el pasado, entre el pánico y la fiesta, convirtiendo así el espacio dramático en un “no lugar” que tiende a ser anónimo e ilocalizable. Un espacio que habla de la carencia de identidad relacional e histórica y que realiza una crítica directa sobre la memoria nacional. El espacio urbano, según González Tognoni, se convierte en la capital del país -el núcleo emblemático de una nacionalidad- y, a través de él, Mayorga tensa una cuerda entre el signo y la idea, entre el anhelo de certidumbre y la ambigüedad persistente.

Otro de los temas abordados es la metateatralidad. A propósito de *Hamelin*, el autor reflexiona acerca de la interrupción constante de la ilusión dramática por parte del personaje del Acotador. Este personaje, según González Tognoni, infunde en los espectadores la sensación de que son miembros de un jurado dentro de la sala de un tribunal. De esta manera, Mayorga evoca una tradición que se remonta a la tragedia griega cuando la “retórica forense” se planteaba como modelo para el diálogo dramático. En este planteamiento dramático, tiene un especial peso el distanciamiento o extrañamiento brechtiano, el cual rehúye del sentimentalismo que la misma situación escénica posibilita. Con base en este recurso y muchos otros similares, González Tognoni opina que Mayorga se sirve de la fuerza metafórica de la teatralidad para develarnos los mecanismos de poder que se ejercen entre las relaciones humanas y que son esencialmente lingüísticos. Siguiendo por esta misma línea, el autor finaliza su reflexión penetrando aún más en el territorio de las estrategias lingüísticas de la obra y las relaciones de poder que utilizan los personajes. Vemos, entonces, cómo la cuestión de la autoridad se centra inevitablemente en la relación adulto-niño, traducida en los silencios de los niños que, a su vez, son invadidos y manipulados por las palabras de los adultos. La reflexión que desata dicha situación es la confirmación de que la sociedad globalizada, al gestar unos códigos de pensamiento y conducta conducentes a sistemas de vigilancia y estrategias de dominio organizativo, entierra ciegamente la (inter)textualidad viva de nuestro tiempo reflejada en los niños que, con su silencio y sus traumas, quedan reducidos a la invisibilidad absoluta.

Sobre la metateatralidad en Mayorga, encontramos también un estudio de *Himmelweg* realizado por Enrico di Pastena titulado “El reloj y la canción: la dimensión metatextual en *Himmelweg*, de Juan Mayorga” [2010]. El autor se propone identificar, en este artículo, la metatextualidad existente en *Himmelweg*. Se utiliza este mecanismo para criticar la manipulación y falsificación de la realidad que se dan bajo los regímenes y posturas fascistas que han existido y existen en nuestra sociedad. También resalta que, al ser el argumento de la obra una puesta en escena nazi que busca un informe favorable de la Cruz Roja, el dramaturgo madrileño, pretende reflexionar sobre el alcance del teatro, que puede ser a la vez veneno o antídoto. El autor identifica la parte II y la parte IV de la obra como los espacios dramáticos donde dicha metateatralidad sale a flote, guiada principalmente por la relación entre el Comandante y Gottfried, los que -a su vez- aparentan una relación entre dramaturgo y director. Gottfried, cual director de escena, se ve obligado a eliminar los actores que según el Comandante sobran en el campo de concentración. Según di Pastena, al igual que el actor se entristece al ser consciente de la efímera naturaleza de su existencia, los presos del campo no le encuentran sentido a seguir viviendo en esas condiciones. Todo este gran teatro del mundo, devenido en impostura, que el Comandante pretende sea convincente y fiel a los principios aristotélicos es, en opinión de di Pastena, la manera como Mayorga critica al teatro que pretende ser vulgarmente realista y que crea personajes autómatas en lugar de cuerpos vivos. Por último, el autor llama la atención sobre dos recursos escénicos cargados de enorme y opuesto significado dentro de la obra: el reloj y la canción de cuna cantada por la niña. Con respecto al primero, opina que el reloj es la poderosa metáfora de precisión y deshumanización con que los nazis acometen el holocausto. También simboliza lo mecánico de dicha representación artificial. En contraposición al reloj, la melodía de la canción entonada por la hija de Gottfried, representa la inocencia contra la barbarie, un medio de arraigo familiar, afectivo y cultural que encarna el amor a la vida y a la dignidad humana.

En el 2011, con motivo de la edición de *Himmelweg* por parte de la Editorial Ñaque, Manuel Aznar Soler realiza un estudio preliminar [2011a] de más de cien páginas dedicado al teatro de Mayorga y en especial a *Himmelweg*. Está dividido en siete capítulos que abarcan, en mi opinión, los temas fundamentales para entender el teatro

mayorguiano: sus influencias teatrales y filosóficas, las ideas que le impulsaron la creación de *Himmelweg*, el análisis de la estructura dramática y de los personajes de la obra así como la reflexión sobre la importancia del espectador en su teatro. A continuación, haremos un breve repaso de los temas que más son destacados de cada capítulo, con el fin de ampliar un poco acerca de cada uno de ellos.

A manera de introducción, Aznar Soler menciona lo determinantes que han sido para Mayorga sus estudios en filosofía, la influencia que ha ejercido el pensamiento de Reyes Mate y de Walter Benjamin en la construcción de su teatro hasta el punto de convertirse en el núcleo filosófico inicial de la mayoría de sus creaciones, núcleo que podríamos resumir como el propósito de hacer del pasado fallido una fuerza de emancipación actual, lugar desde donde se debe hacer la crítica a la cultura del presente que ha invisibilizado el silencio de la memoria. Mayorga, según el autor, a través de su teatro hace escuchar ese silencio y propone extraer consecuencias políticas de dicha escucha.

Otras de las grandes influencias que menciona Aznar Soler ya en el ámbito de la narrativa y el teatro, es el escritor italiano Primo Levi y su testimonio de vida en el holocausto. También se menciona la formación dramatúrgica que recibió Mayorga de Sanchis Sinisterra y Marco Antonio de la Parra, con quienes comparte la necesidad de un teatro en contra del olvido. Por último se alude a la deuda del dramaturgo madrileño con el sentido moral y político con que Enzo Corman imagina el teatro, al compartir ambos la noción de teatro como asamblea de la sociedad.

En el primer capítulo del estudio, Aznar Soler reflexiona sobre la idea que condujo a Mayorga a escribir *Himmelweg*. Aquella conferencia del director de cine Claude Lamann cuando éste relató la anécdota del comisionado de la Cruz Roja que fue víctima de una puesta en escena hecha por los nazis para desmentir la propaganda internacional contra los campos de concentración. Esta historia real es el punto de partida de *Himmelweg*. No obstante, según nos cuenta Aznar Soler, Mayorga no pretende hacer una reconstrucción histórica de aquella visita sino una ficción sobre la invisibilidad del horror. Al formularle preguntas incómodas al presente, le otorga al lector o espectador la responsabilidad de vivir en una sociedad en que, de nuestros actos diarios depende el mundo.

En el segundo capítulo, el autor se ocupa de los análisis pormenorizados de la estructura dramática de *Himmelweg*. Argumenta que dicha estructura responde más a un cuestionamiento moral que a una estrategia dramatúrgica, guiada por una pregunta fundamental: ¿cómo representar lo irrepresentable?. También identifica la influencia de Benjamin en cuanto a estructura dramática, al observarse la interrupción, fragmentación y yuxtaposición con las que está compuesta la obra, obedeciendo claramente al pensamiento del filósofo alemán. Con respecto a la estructura espacio-temporal de la obra y la estética de la misma, Aznar Soler señala la manera como está construida desde una cronología no lineal, fragmentaria y discontinua y un espacio escénico único pero múltiple, cargado de elementos visuales, efectos sonoros y música, dotados todos de una enorme plasticidad, cromatismo y significación metafórica.

A manera de complemento del segundo capítulo, el tercero se centra en los dos grandes temas de *Himmelweg* según el autor: la invisibilidad del horror y la violencia aberrante que se ejerce sobre las víctimas, consistente en obligarlas a defender el relato de los verdugos. Así Mayorga “crea un artificio necesario que muestra lo que el ojo no ve” para hacerle frente a la barbarie contemporánea, fortaleciendo la resistencia de la memoria de la Shoa.

Los capítulos cuarto, quinto y sexto, están dedicados al análisis minucioso de los personajes protagónicos: el Delegado, el Comandante nazi y Gottfried el judío. Con respecto al Delegado, Aznar Soler opina que es un personaje que padece de “tortura mental” y su memoria oscila entre el remordimiento y la autojustificación complaciente. A raíz de su ceguera en la visita al campo, redactó un informe favorable para los nazis creando, como dice Klassekampen, un “Holocausto metafórico”. Con la figura del Delegado, Aznar Soler opina que Mayorga busca que el espectador sea quien decida si dicho personaje es culpable o inocente. Sobre todo, le plantea al público ponerse en el lugar del Delegado para saber si él, en la actualidad, tendrían el coraje de abrir o no la puerta del hangar donde esperaban con ansias los judíos que los salvaran de semejante infierno.

El capítulo quinto está dedicado al personaje más complejo de la obra: El Comandante nazi. Según Aznar Soler, es un personaje culto que al mismo tiempo es un bárbaro; próximo al nihilismo nietzscheano, representa el pensamiento totalitario nazi

donde “todo el posible”. Un pensamiento que pone la cultura al servicio de la mentira y la manipula según sus intereses. Por último, tenemos a Gottfried, un personaje que -según nos cuenta Aznar Soler- está inspirado en el matemático alemán Paul Epstein, quien se suicidó temiendo la tortura de la Gestapo. Este personaje, de cuyo análisis se ocupa todo el capítulo sexto, es la figura que encarna toda la ambigüedad que encierra la obra. Es el personaje, que según Aznar Soler, soporta bajo sus hombros una responsabilidad insostenible: no sabe si está trabajando por la salvación de su pueblo o está colaborando con los verdugos. Aznar Soler llama la atención sobre la ausencia total de monólogos de este personaje en la obra, pues, como dijimos anteriormente, el dramaturgo madrileño no quiere suplantar la voz de las víctimas sino hacer que resuene su silencio. Por otro lado, este personaje no puede hablar con libertad porque su relación con el Comandante está basada en la violencia. No obstante, este personaje es completamente consciente tanto de la necesidad de la ficción como del significado del horror. El estudio se cierra con una última reflexión del autor sobre el importante papel que cumple el espectador dentro del teatro de Mayorga. Es en la cabeza del público donde se termina de cerrar la obra hasta convertirse en una experiencia que le permite generar una mirada crítica de la realidad. Aznar Soler concluye así su pormenorizado estudio, destacando que *Himmelweg* es una obra hecha para que el espectador no olvide y pueda, a través de este aprendizaje, luchar en su vida cotidiana contra toda clase de imposturas y falsificaciones.

Otro valioso estudio dedicado a *Himmelweg* y a otras obras de Mayorga, cuyo tema central es el genocidio del pueblo judío, lo realiza José Luis García Barrientos en el artículo titulado “El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga” [2011]. García Barrientos expone cómo la dramaturgia de Juan Mayorga resuelve hablar de lo inefable o inexpresable del Holocausto nazi. Con este propósito, realiza un recuento de la historia teatral del Holocausto, dibujando el contexto en el que nace el teatro mayorguiano y la necesidad o cualidad que tiene su obra de no caer en las faltas cometidas por algunos artistas en el momento de representar el Shoah. En este sentido, García Barrientos opina que Juan Mayorga, en vez de darle cuerpo a las víctimas del Holocausto, hace resonar su silencio en escena y qué mejor que el teatro, arte de la memoria, para recrear y recordar este nefasto suceso de la historia. De esta manera, el autor realiza un análisis de las obras en las que, él considera, se toca de forma implícita o explícita el tema del Holocausto,

entre ellas podemos encontrar: *Himmelweg* y *El cartógrafo*, *La tortuga de Darwin*, *Job*, una versión, *Wstawac* (a partir de textos de Primo Levi), y dos piezas breves: *Tres anillos* y *JK*. A partir de dicho análisis, García Barrientos concluye que Mayorga nunca pone directamente el Holocausto en escena sino que opta por distanciar los hechos bajo el dominio del modo narrativo y que justo ahí se encuentra la perspicacia y sabiduría artística del dramaturgo madrileño. Mayorga, según García Barrientos, ha comprendido la dificultad absoluta que supone una representación en vivo del Holocausto.

Un interesante estudio que podemos conectar con la tesis doctoral de Lucia de la Maza, comentada anteriormente, es la conferencia de Reyes Mate titulada: “Vigencia de las tragedias clásicas en el mundo moderno”<sup>2</sup>. En ella, hace un recorrido desde el nacimiento de la tragedia y su transformación a lo largo de la historia, hasta nuestro presente. Centrando, al final, su análisis en la obra *Himmelweg* de Juan Mayorga como uno de los mejores ejemplos del género trágico en la actualidad.

El autor empieza por hacer un minucioso recuento de los pensamientos más importantes que se han generado en torno a la tragedia a lo largo de la historia: comienza por Platón y su filosofía canónica, contraria a la dramaturgia trágica helénica; luego aborda la noción que Karl Jaspers propone de tragedia como aquel conflicto irresoluble entre el hombre y el universo que genera la tan conocida “culpa trágica”; también analiza el pensamiento de Hegel, que defiende la tesis de que lo trágico es lo que redime a lo humano y que la muerte del yo trágico es un acto de justicia eterna. Y, finalmente, aborda la imposibilidad de que la sociedad actual experimente la tragedia como en la antigüedad, a causa del nacimiento del pensamiento ilustrado y su absoluto empoderamiento de la razón. Esto último, reforzado por las conclusiones de Steiner, quien opina que, además del reinado del logos, ya no es posible la tragedia a causa del entumecimiento actual de nuestra sensibilidad.

De manera paralela al planteamiento de la muerte de la tragedia, Reyes Mate traza el camino que aboga por el resurgir de la tragedia, liderado por Nietzsche, quien rompe el molde del logos y de la ética establecido por Sócrates, ubicando lo ético-trágico más allá del bien y del mal. El goce trágico como la fuerza creadora del mundo. Este mismo

---

<sup>2</sup> Conferencia pronunciada en el Festival de Teatro de Mérida, dentro del Ciclo de conferencias “Ideas”, el 13 de agosto del 2011.

pensamiento, que busca recuperar el sentido de lo trágico, es compartido por Walter Benjamin quien, no obstante, echa en falta el sentido histórico ignorado por Nietzsche. Por tanto, propone que el renacimiento de lo trágico ocurrirá solo si hay una oposición a la resignación de naturalizar la historia, y si se entiende dicha oposición como un desafío. El reto que propone Benjamin radica en dejarse imantar por el silencio de hechos como el genocidio de Auschwitz. Dicho reto, según Reyes Mate, es propuesto por Juan Mayorga a través de su obra *Himmelweg*, en la que capta la elocuencia de lo silenciado, de lo des-significado en semejante tragedia y lo trasmite a los espectadores o lectores -herederos de esa cultura de la ocultación-. Esto lo hace, según Reyes Mate, a través de la teatralización de la vida en el campo de concentración, que oculta la realidad de los prisioneros. De esta manera, Mayorga muestra cómo teatralizar la vida, en vez de iluminarla, conduce a la catástrofe, pues -según Reyes Mate- dicha teatralización traiciona la misión más importante del teatro que es decir la verdad.

Asimismo, Wilfried Floeck, en su artículo titulado “La Shoah en la era de la globalización. Juan Mayorga y el teatro de la memoria” [2012], continúa con la misma línea de investigación del profesor García Barrientos y de Reyes Mate, al identificar el fenómeno de la universalización de la memoria del Holocausto en dos textos dramáticos de Juan Mayorga: *Himmelweg* y *El cartógrafo*. A partir de la premisa de hacer memoria de la Shoah como la mejor manera de enfrentarse a todas las formas de humillación del hombre por el hombre, Mayorga, a través de una modelación ficticia, conserva el recuerdo de este tiempo para el presente y para el futuro. Floeck realiza un análisis separado de las dos obras y resalta en ellas el recurso que hace factible la representación del Holocausto en el escenario: la exclusión explícita del horror y el resonar constante del silencio de las víctimas. Además, llama la atención sobre la construcción fragmentada del espacio y el tiempo en la estructura dramática de las dos obras, estructura que -según Floeck- debe ser ligada constantemente por el espectador: es de esta forma que Mayorga consigue una implicación plena del público en la experiencia teatral. Por último, Floeck enfatiza en que este análisis demuestra que el regreso a la creación de un teatro de texto no significa una vuelta al teatro realista convencional de los años cincuenta del siglo XX, sino que ahora, el teatro español, con todos los recursos que ha adaptado del funcionamiento de la

postmodernidad, sostiene una firme pretensión ética, fruto de las nuevas guerras y catástrofes que azotan a la sociedad entera.

Con respecto a la proyección de la obra de Walter Benjamin en el teatro de Juan Mayorga, encontramos el estudio, hasta la fecha inédito, de Manuel Barrera Benítez sobre la obra *Angelus Novus*. Relaciona esta obra de Mayorga con el ángel de Benjamin, observador aterrorizado del huracán llamado “progreso” que arremete cruelmente contra el futuro de la humanidad. También enmarca la obra dentro del estilo simbolista que, según su opinión, a través del sentido metafórico del texto y el desafío a la teatralidad tradicional, pretende descubrir y desenmascarar las heridas y tabúes de la sociedad contemporánea, proponiendo que el cambio social no debe darse con base en la lucha de clases sino dentro del ámbito de la comunicación y el entendimiento entre sujetos.

En el 2012, Pamela Colombo publicó un estudio titulado “La memoria en el espacio. Cartografías del gueto de Varsovia”, cuyo objetivo central es reflexionar sobre la compleja relación existente entre espacio, tiempo y memoria, a partir de la puesta en diálogo de las ideas acerca de espacio relacional propuestas por David Harvey y los estudios sobre la rememoración de Walter Benjamin. La autora toma *El cartógrafo* de Juan Mayorga como instrumento “disparador” de estas problemáticas.

En la primera parte de su investigación, reflexiona sobre la conceptualización del espacio relacional que sistematiza David Harvey en varios de sus trabajos, en los que dicho espacio se piensa de manera simultánea como resultado del consenso pero también de la disputa de algunas permanencias determinadas. En el caso particular de Varsovia - lugar donde ocurre la obra-, el espacio, según Colombo, resulta de la desaparición física de los judíos y de la estructura de relaciones que dicha comunidad construyó, la cual produjo un lugar concreto. A partir de esta idea, la autora propone la siguiente triada con el fin distinguir analíticamente las distintas dinámicas en que la memoria puede inscribirse dentro del espacio:

1. La memoria que el espacio conserva en las marcas que constituyen el paisaje actual, como por ejemplo las señales que perviven después de la segregación de los judíos en el gueto de Varsovia y su posterior deportación a los campos de concentración y exterminio.



2. La construcción y/o conservación ‘intencional’ de ciertas memorias en el espacio; ej.: la musealización de los campos de concentración y exterminio producidos por el régimen nazi.
3. La memoria -subjética y/o colectiva- que trae vivencias de otros tiempos y de otros espacios al presente de un lugar en particular; ej.: el recorrido de Blanca por la Varsovia actual, en donde recuerda el gueto y, a su vez, su recuerdo está infiltrado por la muerte de su hija y la relación con su marido, etc.

En la segunda parte del presente estudio, son retomadas las ideas de Walter Benjamin en torno a los procesos de rememoración -subjética y/o colectiva-, asociadas a la vivencia del lugar. Este acto de hacer memoria que procede de un espacio material específico, Según Colombo, es capaz de distorsionar el presente y, por ende, producir un alto grado de desestabilización en el individuo que lo experimenta. Además, esta desorientación espacial y temporal, en opinión de la autora, posibilita también la construcción de nuevas constelaciones de espacio-tiempo, nuevos mapas subjetivos que subvierten la inmutabilidad de lo material, mapas imaginados que le dan una segunda oportunidad a esos espacios que no llegaron a ser. De esta manera, los mapas de Varsovia creados por Blanca son, según Colombo, el resultado de un collage en donde se mezcla el pasado de la ciudad y su experiencia de la misma, con otro espacio-tiempo que no pertenece necesariamente a Varsovia. Blanca quiere hacer un mapa de Varsovia con la sombra del gueto con el fin de crear una tensión disruptiva entre los habitantes y los turistas de la ciudad, y así hablar de la presencia de lo ausente, de lo que ya no existe pero sigue perviviendo en el presente.

En torno al tema de la memoria, también se encuentra el interesante estudio de Ana Gorría Ferrín titulado “Teatralidad y representación de la historia: Ética, memoria y acción suspendida en las obras de Juan Mayorga” [2012]. En él, la autora llama la atención sobre la importancia del pensamiento alrededor de la imagen fotográfica y su realización práctica como acción en la dramaturgia mayorguiana, en la que -según Gorría Ferrín- el análisis de la ontología fotográfica se pone al servicio de la comprensión de lo real, de la historia, de la memoria y de las emociones, a través de la imaginación dialéctica. Sobre todo, en obras como *Hamelin* o *El cartógrafo*.

Gorría Ferrín nos hace un recuento de cómo la imagen fotográfica ha sido instrumento de manipulación de “lo real” por parte de instituciones y medios de comunicación durante todo el siglo XX, pero también ha sido objeto de reflexión teórica en el arte, y acción que motiva a la teoría desde la práctica artística. En el caso de Juan Mayorga como dramaturgo de la historia, comenta la autora, se hacen necesarias las acciones que activen los mecanismos de la memoria a la hora de representar a las víctimas. El texto que se utiliza para reflexionar sobre dichos mecanismos es *El cartógrafo*, ya que es la obra en donde la fotografía no solo aparece tematizada en la acción dramática sino que también forma parte de la estructura retórica de la pieza. La fotografía, según Gorría Ferrín, se presenta como símbolo del deseo de verdad, agitado tras el acceso al documento fotográfico, con el propósito de conocer de una manera íntima la tragedia desarrollada en el gueto. Por tanto, en opinión de la autora, Mayorga invita a considerar, como uno de los temas de su corpus dramático, la subversión de la noción de imagen a favor de una concepción dialéctica donde la autenticidad temporal implique participación y construcción de experiencia.

Robert March y Miguel Ángel Martínez, en su estudio titulado “Poéticas de la ausencia en *El cartógrafo*. Varsovia, 1: 400.000” [2012], también centran su atención en el tema de la memoria en la obra mencionada. En cómo la memoria individual, atravesada por la noción de acontecimiento o de trauma, se traduce en memoria colectiva, configurando así una posibilidad para el recuerdo y la transformación. De igual manera, se resalta la similitud que Mayorga establece entre la labor del cartógrafo y la del dramaturgo, consistente en develar lo olvidado o borrado por la sociedad. Esto, con el fin de tomar partido frente a la realidad y convertir este acto en un hecho político. En el caso particular de *El cartógrafo*, este estudio nos muestra cómo la memoria se politiza al remitir no solo a la memoria personal (la historia de Blanca, Raúl y su hija muerta) sino también a la memoria colectiva (la historia del cartógrafo del gueto de Varsovia y su nieta). La radicalidad política de hacer un proceso de memoria en común y la memoria personal, según los actores, se incluyen en un espacio plenamente significativo y adquieren, de esta forma, potencia terapéutica.

Los autores resaltan el objetivo de Blanca de querer dibujar un mapa de Varsovia que indique dónde estaba el gueto, o marcar en la ciudad la silueta del gueto para que

vuelva a ser presente. Y así dar un paso más en el imposible intento de completar esa memoria. A su vez, el estudio advierte que el personaje de Raúl es incapaz de comprender, en un principio, que el ejercicio de Blanca no es un pasatiempo cualquiera sino que es un ejercicio de memoria, un ir y venir entre la memoria colectiva y la memoria individual. La silueta de Blanca dibujada en el suelo, según los autores, explicita la analogía entre la memoria de Blanca y la memoria de Varsovia. El mapa se constituye como la figura, como la ficción que hace posible el recuerdo.

En la segunda parte del estudio se analiza la experiencia de Blanca con Varsovia y con la muerte de su hija, a la luz de las ideas de Deleuze, Derrida y Mèlich. Quienes proponen que la experiencia (el gueto de Varsovia, el asesinato de los judíos y la muerte de Alba), produce un acontecimiento en forma de trauma que obligatoriamente conduce a una transformación radical, transformación en la que nada pueden hacer los marcos morales establecidos (los intentos de Raúl para “estabilizar” a Blanca y la disposición urbanística de la actual Varsovia). Al Blanca imaginar la línea sobre el gueto de Varsovia o al dibujar sobre su silueta -según los autores- busca restituir los enormes vacíos que ha dejado Alba en su cuerpo y los que deja la ausencia de la comunidad judía en Varsovia. Crear dos nudos de silencios en una memoria que evite un próximo horror e impugne los horrores del presente. Para esto, el estudio busca explicar que el testimonio es lo único que puede fundar la posibilidad de la rememoración. Es decir, gracias a que Alba fue vista en ciertos puntos de la ciudad, Blanca puede reconstruir sobre su silueta el mapa y el trayecto que realizó su hija el día en que murió. El testimonio, según los autores, es tomado por Reyes Mate desde la mirada de Benjamin, quien establece una relación entre abuelos y nietos gracias al cuento compuesto de memoria y de ficción, operación calculada que realizan miembros de una misma familia en plan de conservar la herencia. Mayorga, según el estudio, retoma el dibujo del mapa del gueto desde el saber del abuelo, desde la transmisibilidad de sus recuerdos y la ayuda de la niña, quien actualiza, traduce e interpreta sus relatos. Esta estrategia, según March y Martínez, sería una propuesta renovadora para el teatro de la memoria que hilvanaría la experiencia y la emoción y que recuperaría, para el *convivio* teatral, aquello no vivido. Esta capacidad de empatía que genera la memoria individual que se convierte en memoria colectiva, se puede definir -según los autores- como un acto político. El estudio explica cómo dicho proceso es

demostrado a final de la obra, cuando Raúl, tendido en el suelo, le pide a Blanca que le ayude a dibujar su silueta. Blanca pasa por un “proceso de autotransformación personal” que la lleva hacia Raúl y hacia Varsovia. Concluye el estudio con la deducción de que, en el hecho mismo de hacer memoria con el otro, reside una cierta “esperanza” para que el horror no vuelva a ser olvidado: para que los horrores de nuestro presente convoquen nuestra sensibilidad.

Y con respecto a la inclusión del modo narrativo en el modo dramático dentro de la obra de Juan Mayorga, encontramos dos investigaciones muy interesantes, la primera de Ana Gorría Ferrín titulada “Deixis y ficción en *Hamelin* de Juan Mayorga. Una contribución a los presupuestos pragmáticos de la constitución de la archienunciación dramática” [2014] y el estudio de María Jesús Orozco Vera titulado “La escritura como revelación. Claves temáticas y estrategias artísticas en *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga” [2012b].

El primero estudio busca contribuir a la comprensión de la naturaleza de la acotación dramática en el discurso ficcional de la dramaturgia, a partir del análisis de los juegos lingüísticos propuestos en *Hamelin* de Juan Mayorga. Dicho análisis se realiza bajo la premisa de considerar el discurso dramático como una constelación de fuerzas dispuestas para su actuación, su movimiento en el espacio y en el tiempo a través de la espectacularidad. Bajo esta premisa, la autora realiza un análisis pragmático de la acotación que es fruto del debate entre escenocentrismo (antilogocentrismo) y logocentrismo (textocentrismo) que ha sido desarrollada por la teoría teatral a lo largo del siglo XX. Con base en este análisis identifica que la acotación, específicamente en *Hamelin*, al presentarse al mismo tiempo anulando de forma abrupta cualquier índice de literalidad y a la vez suspendiendo el desarrollo de la ficción escénica, rompe con su propio estatuto de función deíctica; por tanto, se desliga del desarrollo ortodoxo del pensamiento ético y estético de la ficción del siglo XX. Así, el personaje del Acotador irrumpe en la ficción haciéndola parte de la realidad de aquel que lee la obra o la ve. En consecuencia, Gorría Ferrín concluye que es necesario distinguir en toda obra dramática los valores semánticos de la acotación (entre los que es posible incluir las distintas funciones de la objetividad dramática: poética, comentadora, diegética, ideológica) y la propia pragmática inherente a la archienunciación dramática. De esta manera, propone

una lectura desementizada de la pragmática del discurso teatral, en concreto de sus valores referenciales, con el objetivo de proponer, sobre esta lectura, un modelo de la comunicación dramática en el contexto de la archienunciación que supone la puesta en escena.

El segundo estudio analiza algunas de las estrategias dramatúrgicas y temáticas de *El chico de la última fila*, una de las obras más premiadas y representadas de todo el corpus dramático mayorguiano. Según relata Orozco Vera, esta obra nace de un escrito que recibió Juan Mayorga de uno de sus alumnos, en su época como docente de instituto, y escribió el texto por petición de la Compañía UR Teatro Antzerkia, fundada y dirigida por Helena Pimenta. Orozco Vera profundiza sobre cuatro aspectos del teatro mayorguiano que se encuentran en dicho texto. El primero es la inclusión que el dramaturgo madrileño hace del lenguaje narrativo dentro del teatro: convierte a algunos de los personajes de la obra en narradores; este recurso dramatúrgico es el pivote de la acción de la obra, liderado por los protagonistas: un estudiante y su profesor de literatura que, a través de la palabra, crean nuevos mundos dónde poder realizar sus sueños.

Otro de los aspectos que resalta el estudio, es el papel participativo del lector/espectador, las atinadas estrategias que asume el texto para hacerlo partícipe del juego literario-escénico propuesto. Según Orozco Vera, de esta manera, la obra aboga por un receptor que complete silencios y ordene el aparente caos que entraña el discurso dramático. Las otras dos estrategias dramatúrgicas analizadas tienen que ver con las influencias de las matemáticas en el teatro mayorguiano y la similitud que tienen sus obras con la poética de algunos autores de su generación. Orozco Vera señala cómo la formación matemática de Juan Mayorga, le ha permitido trazar las estructuras de sus obras trabajando la síntesis, las simetrías, las repeticiones y unos puntos de conexión que el receptor tiene que dotar de sentido. También relaciona al dramaturgo madrileño con autores de su época como Jerónimo López Mozo, José María Rodríguez Méndez, Alberto Miralles, Lluís Cunillé y Sergi Belbel, argumentando que todos comparten la creación de estructuras dramáticas fragmentarias y la superposición de tiempos y espacios como respuesta a la perplejidad que les genera la sociedad actual, una sociedad -en opinión de Orozco Vera- marcada por abruptos cambios tecnológicos y políticos que conllevan a la construcción de nuevos lenguajes escénicos.

El último estudio que es importante comentar en este apartado, es el interesante artículo escrito por David Rodríguez Solás titulado “La teatralización de la escritura en *El chico de la última fila*” [2012]. En él se reflexiona sobre la particular manera como Mayorga trata, de forma directa, el proceso creativo de la escritura en muchas de sus obras. Según el autor, crea el texto ante el lector o espectador, e incluso en obras como *Cartas a Stalin* o *Himmelweg*, este receptor encarna a alguno de los personajes. Para demostrar su hipótesis, Rodríguez Solás se enfoca especialmente en el análisis de *El chico de última fila*, por ser la obra que trata de forma más explícita dicho proceso de escritura. El autor nos invita a reflexionar sobre aquella relación profesor-alumno que se basa, principalmente, en las constantes correcciones que Germán le hace a la novela de Claudio. Según Rodríguez Solás, los espectadores asistimos a una teatralización del proceso de escritura en que el Claudio reacciona ante la lectura crítica de su maestro, convirtiéndonos, así, en co-participes de la lectura y evaluación de “Los números imaginarios”. No obstante, el final de la trama, según Rodríguez Solás, traiciona nuestras expectativas, pues Claudio, al dudar del título de su relato y de la motivación del personaje protagonista, consigue finalmente desquiciarlo a su lector rompiendo el vínculo que había sustentado la acción principal. De esta primera parte del estudio se concluye que el alumno se rebela contra el maestro, encontrando su voz independiente, y se aleja de los preceptos enseñados. Una vez realizado este análisis, Rodríguez Solás elabora un estudio comparativo entre tres puestas en escena de la obra: la realizada por la Compañía Ur Teatro, dirigida por Helena Pimenta; la realizada por El Théâtre de la Tempête, dirigido por Lavelli; y un montaje de la obra realizado en Tucumán-Argentina. Esto, con el fin de cotejar las diferentes maneras con que aborda, cada grupo, los incesantes cambios espacio-temporales que fluctúan entre: el espacio de la enunciación del relato (la casa de Rafa), el espacio de recepción (el despacho y la casa de Germán) y la escuela donde Germán y Claudio comparten opiniones.

Finaliza su estudio Rodríguez Solás, concluyendo que los textos teatrales de Mayorga miran a la narrativa buscando construir un lenguaje teatral propio, y que la ruptura espacio-temporal que propone, en gran parte de sus obras, permite imprimir un ritmo ágil y dinámico al acontecimiento escénico. En particular sobre *El chico de la última fila*, el autor concluye que Mayorga sitúa a los espectadores en la última fila,

buscando interpelarlos sobre la educación, el papel del arte, la sociedad de consumo y, por encima de todo, su rol como observadores del mundo que les rodea.

Hasta la fecha solo existen dos investigaciones que se especializan en el estudio de los personajes animales de la obra de Juan Mayorga. La primera, “El animal no humano en algunas obras teatrales actuales”, de Gutiérrez Carbajo que, además de analizar los animales en la dramaturgia mayorguiana, hace un recuento de todos los dramaturgos españoles que hacen uso de personajes animales para contar sus historias, y la segunda, el Trabajo de fin de Master realizado por Erwan Burel, titulado “Animalización del personaje en *La paz perpetua* y *Animales nocturnos* de Juan Mayorga”. No obstante, este segundo estudio no se centra en el análisis de los personajes animales como tal, sino en el proceso de animalización del personaje en dos procedimientos distintos: la animalización del humano y la humanización del animal.

Vemos también cómo todos los estudios realizados en torno a las obras de Juan Mayorga, protagonizadas por animales, se centran en la temática o estructura de la obra misma, sin entrar a analizar en detalle los personajes animales, salvo algunos comentarios en la tesis de Carmen Abizanda Losada sobre el por qué se sirve de la humanización del animal para hablar del racismo, y la tesis sostenida por Claire Spooner que argumenta que Mayorga pone en boca de animales, nociones y debates filosóficos complejos con el fin de provocar perspectivas alteradas; está también la opinión de Barrera Benítez de que el teatro mayorguiano utiliza la fábula no tanto para expresar la parte animal del hombre sino, principalmente, para desentrañar la esencia de lo humano, y la idea sostenida por Magda Ruggeri de que la antropomorfización del animal es una de las constantes de Juan Mayorga para hablar de la condición humana. De resto, no existe, hasta ahora, un estudio que se enfoque especialmente en el análisis de este tipo de personajes.

Con respecto a los estudios realizados, hasta la fecha, en torno a personajes niños y adolescentes en la obra de Mayorga, no encontramos ninguno. Vemos cómo las investigaciones de las obras del segundo grupo, se centran en temas como la crítica que hace Mayorga a la violencia ejercida contra la infancia y la adolescencia en nuestra sociedad, pero no existe un estudio ni comentario que haga referencia específica a este tipo de personajes como una constante de su dramaturgia.

En este orden de ideas, creemos que la presente tesis doctoral contribuirá a la apertura de nuevos caminos de investigación en torno al personaje mayorguiano y arrojará interesantes conclusiones sobre el papel que desempeñan animales no humanos y niños y adolescentes dentro del engranaje poético de su dramaturgia.

Este estudio servirá, además, para verificar en qué medida la creación de estos personajes representa una de las características fundamentales del teatro de Mayorga, y también podrá aportar un útil conocimiento a aquellos que de manera práctica deseen acercarse a interpretar dichos personajes.

Por último, queremos aclarar que las obras: *El arte de la entrevista* y *Reikiavik*, al ser textos relativamente recientes, no cuentan aún con estudios específicos y por este motivo no aparecen en este apartado de la tesis; no obstante, esta no será razón para excluirlas de nuestra investigación.





## **PRIMERA PARTE**

---

### **2. LA EVOLUCIÓN DEL PERSONAJE TEATRAL**



## **2.1. NACIMIENTO, TRANSFORMACIÓN Y CRISIS DEL PERSONAJE TEATRAL**

ES CLARO, como lo es en todos los dramaturgos de la actualidad que se interesan por escudriñar lo que Juan Antonio Hormigón denomina “la exégesis utópica de la realidad” [Barrera Benítez, 2001: 73], que la figura del personaje teatral hoy, es el resultado de toda la transformación que ha sufrido desde su nacimiento, pasando por su famosa “crisis”, hasta las diversas formas en las que existe hoy, o no, en el teatro contemporáneo.

En el caso de Juan Mayorga -un dramaturgo que es hijo del teatro aristotélico pero también “sobrino” de Brecht, Weiss y Beckett, pariente cercano de Chéjov, Valle-Inclán, Kantor y Müller y “hermano” de Sanchis Sinisterra y de Buero Vallejo- la noción de personaje es uno de los pilares fundamentales de su dramaturgia. Se plantea los conflictos más relevantes de la condición humana y busca interpelar al espectador a través de personajes que habitan mundos presentes o pasados, reales o fantásticos pero que siempre están en profunda consonancia con la realidad actual de nuestro tiempo. Sus personajes son, entonces, el resultado del crecimiento de la figura del personaje en el teatro occidental, pero con claras e innumerables reminiscencias del pasado.

Antes de iniciar la identificación de las mencionadas influencias en su dramaturgia, es importante realizar un breve recorrido a través del nacimiento y la transformación de la noción de personaje dentro de la historia del teatro occidental.

En el recorrido nos apoyaremos, sobre todo, en el estudio que realizó Robert Abirached sobre la historia teatral del personaje que, en nuestra opinión, supone una de las investigaciones más completas del tema. También tendremos en cuenta los estudios sobre la historia del teatro y sobre el personaje realizados por Cesar Oliva, Jean-Pierre Sarrazac, José Antonio Sánchez, Hans-Thies Lehmann y Erika Fischer-Lichte.

Al elegir posiciones y opiniones tan dispares e incluso contrarias sobre la historia del teatro occidental, como lo son las de los teóricos nombrados anteriormente, busquemos diversas perspectivas que nos ayudarán, sin duda, a enterarnos mejor de los acontecimientos históricos que han influido la evolución y transformación del personaje teatral.

### **2.1.1. EL PERSONAJE TEATRAL, SU SIGNIFICADO Y SU HISTORIA**

SERÍA INTERESANTE INICIAR este recorrido sobre el nacimiento y transformación del personaje, con el misterioso paso que se dio desde el ritual -que da nacimiento a la tragedia- hasta la estructura consolidada como tragedia que establece Aristóteles en su *Poética*.

Dentro de dicho ritual, el acto trágico original -fenómeno fundamental del drama- era practicado por el coro dionisiaco según relata Nietzsche en *El nacimiento de la tragedia*. Éste consistía en “verse a uno transformado a sí mismo delante de sí, y actuar uno como si realmente hubiese penetrado en otro cuerpo, en otro carácter.” [Nietzsche, 2003: 86]. Según José Antonio Sánchez, este rito en el que el individuo se convierte en otro (animal, héroe o Dios) por medio de la danza y el canto, es lo que se denominaba en la antigüedad mimesis [Sánchez, 2002: 16]. Solo cuando el rito se seculariza y desaparece la sugestión que permitía al celebrante estar en el cuerpo de un animal o de un dios, aparecen las ideas de actor y de teatro y la posibilidad, según Bozal, de trasladar el concepto de mimesis a otras artes, entendiéndola como “la imitación de la naturaleza en general” [Bozal, 1987: 84].

Según Sánchez, Aristóteles -en el texto fundacional de la teoría teatral de Occidente- asume la mimesis desde su nuevo significado. Se aleja, así, del elemento ritual, festivo y orgiástico del acto trágico y le da una mayor importancia al discurso o “logos”. En este caso, al proceso de la construcción de la fábula. De esta manera, se crea la trama basada en un modelo científico-arquitectónico en el que tienen prioridad los personajes y que se debe regir por unos principios concretos de extensión, causalidad, unidad y verosimilitud.

La palabra personaje proviene de persona (para los griegos *πρόσωπον*), que significa “máscara”. Según Ferrater Mora se trata de la máscara que cubría al actor al

desempeñar su papel en el teatro: “el actor «enmascarado» es, así, alguien «personado»” [Mora, 2004: 2759].

Según Robert Abirached<sup>3</sup>, la idea de personaje surge a partir de la necesidad del ser humano de condensar en una sola figura, imágenes y situaciones ejemplares acumuladas por la humanidad a través de los siglos<sup>4</sup>. Estas manifestaciones son tomadas por la mimesis<sup>5</sup> de las formas del imaginario colectivo, referentes a los grandes temas que han provocado interrogantes y reflexiones al ser humano: el conocimiento, el poder, el dominio del mundo, el amor, el sufrimiento infligido y soportado, la culpabilidad y la muerte. Con el fin de crear “una confrontación entre el hombre real y las imágenes de sí mismo engrandecidas o ejemplares, obtenidas por imitación y sometidas a reconocimiento” [Abirached, 1994:15].

En este orden de ideas, Abirached propone definir el teatro por “la relación triangular que se establece entre el personaje, el actor y el espectador” [14]. Esta idea es compartida por Cesar Oliva, quien opina que el personaje representa una constante humana en todas las épocas y culturas, en donde “un actor utiliza su energía, su alma y su cuerpo para realizar acciones extraordinarias que le llevan a cambiar más o menos su aspecto frente a unos espectadores” [Oliva, 2004: 17].

Con el propósito de obtener mayor claridad sobre los elementos constitutivos que acompañan la primera noción de personaje teatral, profundizaremos un poco más en lo que de él aparece en la *Poética*<sup>6</sup> de Aristóteles.

### 2.1.2. EL PERSONAJE PARA ARISTÓTELES

ARISTÓTELES DENOMINA A los personajes “caracteres” y, en su primera intervención sobre los mismos, explica que debe ser “gente” que está entre el vicio y la virtud. Este punto intermedio, cualidad que propone para la creación de los caracteres, lo hace con el fin de

---

<sup>3</sup> Todas las citas tomadas de Robert Abirached son de su estudio *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Publicaciones de la ADE, 1994.

<sup>4</sup> Esta idea de personaje se encuentra íntimamente relacionada con la propuesta de Juan Mayorga de entender el teatro como “constructor de un arca de la experiencia humana” (palabras pronunciadas en un Seminario que, en torno a su obra, tuvo lugar en el Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset los días 1 y 22 de abril de 2013).

<sup>5</sup> Llegado a este punto, al hablar de mimesis, nos referiremos específicamente al concepto que de ella propone Robert Abirached como un “conjunto de leyes que rigen la realidad en su ejercicio en el teatro”.

<sup>6</sup> Al citar textos la *Poética*, lo hacemos conforme a la edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Editorial Gredos, 1974.

que estos provoquen “compasión” entre el público, al ser personajes inocentes que ignoran su error y son presa de terribles sucesos. Por tanto, la compasión se despierta al sentirnos semejantes al personaje que sufre dichas y calamidades.

También enfatiza en que los personajes deben ser mejores, peores o iguales que nosotros y aquí radica la diferencia fundamental que el filósofo griego establece entre comedia y tragedia: la primera tiende a imitar los peores y la segunda, a mejores que los hombres reales: “Homero hace a los hombre mejores; Cleofonte. semejantes, y Hegemón de Taso, inventor de la parodia, y Nicócares, autor de la *Dilíada*, peores” [-1448a].

Otro de los principios que Aristóteles repite de manera insistente a lo largo de su *Poética*, es el de la cohesión y unidad orgánica de la obra poética, consistente en una buena trabazón de sus partes argumentales [-1451a]; es decir, en un ensamblaje perfecto de los sucesos poéticamente elaborados dentro de un todo unitario, donde la tragedia debe “atenerse a una revolución del sol o excederla poco” [1449a33-b14], en la clara delimitación de las partes (principio, parte media y fin). Una unidad que es comparable a la de los animales o los cuerpos de los seres vivos [1451a2-20] . Dicho principio de la coherencia y la unidad orgánica de la obra poética, exige que los personajes estén siempre subordinados a las acciones [1449b33-1450a18]. Esto quiere decir que en el teatro griego las acciones, el argumento y el texto definen al personaje y no al contrario, pues la fábula es lo más importante, según Aristóteles. Por tanto, los personajes deben estar supeditados a ella: son ellos quienes soportan la acción dramática y ésta es el resultado de lo que el personaje hace o dice.

También describe cuatro cualidades indispensables que los personajes deben tener en cuanto a su carácter:

-Que sea bueno. Esta cualidad tiene que ver con una bondad moral del personaje. Es decir, que las elecciones que realice sean las mejores, en relación al tipo de persona que es. “Y esto es posible en cada género de personas; pues también puede haber una mujer buena, y un esclavo” [1454a7-25].

-Que sea apropiado; es decir, que el carácter presentado debe ser adecuado “pues es posible que el carácter sea varonil, pero no es apropiado a una mujer ser varonil y temible” [1454a7-25] (es claro que el sexismo es propio de la época).

-Que exista una semejanza entre el personaje de la tragedia y la persona real que se pretende imitar. En el caso de personajes históricos, el poeta podrá embellecerlos pero siempre siendo fiel a la forma en que la tradición los ha consagrado [1454a26-b10].

- Que sea coherente; es decir, que su carácter sea verosímil y continuo a lo largo de toda la trama, mostrando una determinada unidad. [1454a26-b10]

Mantiene, también, una continuidad respecto a las exigencias de la estructura de la trama y de los caracteres de los personajes, ya que entiende que el poeta ha de buscar lo necesario o verosímil no solo en la estructuración de los acontecimientos sino también en las acciones de los personaje.

Esta primigenia noción de personaje comienza a transformarse a lo largo de los siglos, adquiriendo diferentes cualidades según la sociedad que lo solicite, desarrollando la propuesta de Aristóteles o yendo en contra de ella.

Dice Abirached al respecto de la pervivencia del personaje:

De la misma manera que la mimesis no ha sido puesta en duda, se puede afirmar que la condición de personaje no se modifica sustancialmente en el teatro europeo, siempre teniendo en cuenta la diversidad de dramaturgias, la evolución de las sensibilidades y la diferencia de comportamientos sociales a través de los lugares y las épocas (...) existen esquemas generales y estructuras permanentes que fundamentan la unidad del fenómeno dramático en Europa: se las encuentra en estado puro desde la antigüedad grecolatina hasta la época clásica, y las múltiples revisiones que han sufrido después no han cuestionado sus elementos constitutivos [16].

### **2.1.3. EL PERSONAJE EN LA ERA DE LA BURGUESÍA**

DESDE LA INTERROGACIÓN y el reconocimiento de lo sagrado en la tragedia griega se pasó a la indudable secularización de ésta en la Europa del siglo XVI, cuando ocurre la primera revolución intelectual de Occidente al asumir el patrimonio greco-latino revisado y adaptado a sus necesidades.

Más tarde, en el siglo XVIII, al estallido de la crisis de la consciencia europea, el personaje dramático fue sacudido por la cultura burguesa que alrededor de 1750 afirmó los derechos del nuevo individuo y colocó la economía en el centro de las relaciones humanas, derribando lo imaginario y lo sagrado en beneficio del capitalismo y de la racionalidad. Dicha racionalidad, a su vez, pretendió instaurar en escena un espejo perfecto de la realidad que la clase social burguesa pretendía vivir. A esta nueva clase



social no le interesaba ver los clásicos, solo quería suministrarle al espectador una imagen del universo y de sí mismo, revisada y corregida a su conveniencia.

En 1757 Diderot planteó la importancia de no olvidar el teatro clásico. No obstante, fue consciente de que ningún modelo establecido podía prevalecer por encima del movimiento social y sensible de la humanidad, al que indudablemente está sometido el arte [96]. Por tanto buscó modificar, mediante numerosos retoques, el alcance de varios términos clave del dispositivo de la mimesis aristotélica que, según Abirached, fueron desnaturalizados por el teatro burgués, pues la mimesis teatral fue dominada por la realidad poniendo fin al equilibrio que existía entre lo real y lo imaginario. A partir de 1760, el personaje se situó como individuo de una sociedad y adquirió una biografía, estado civil, grado de educación, etc.

#### **2.1.4. GOLDONI Y LENZ**

MIENTRAS LA BURGUESÍA seguía empeñada en encontrarse a sí misma, Goldoni en Italia y, más tarde, Lenz en Alemania, propusieron las bases de dos dramaturgias en consonancia con las preocupaciones reales de la Europa moderna.

De su lado, Goldoni se negó a seguir construyendo el mito ideológico del comerciante y buscó con su teatro más atención crítica que adhesión sentimental, invitando a comprender y desmontar los engranajes de la realidad. Lenz, por su parte, tampoco aceptaba la idea del teatro como tranquilizador de la sociedad y, al proponer escribir al mismo tiempo en modo trágico y cómico, buscó “mostrar los desgarros inciertos de la conciencia y la marcha caótica de la sociedad en ese punto de inflexión que estaba viviendo la civilización europea” [137].

En rechazo al hecho de que ambos se resistieron a describir el mundo como la burguesía quería que fuese visto, ésta los minimizó y silenció. No obstante, serían, en un futuro, gran influencia para dramaturgos como Kleist y Büchner.

#### **2.1.5. EL PERSONAJE HACIA EL NATURALISMO**

HACIA 1870 LA dramaturgia burguesa había fosilizado por completo el teatro y se encontraba totalmente alejada de la literatura y de las nuevas ciencias humanas. Sin embargo, el teatro de la era industrial se comenzó a sentir fuertemente seducido por los

grandes avances del realismo novelesco hasta que por fin logró rivalizar con él, de la mano de una nueva figura: el director.

Es así como, a finales del siglo XIX, Saxe Meiningen, André Antoine, Stanislavski y Freie Bühne, dieron validez al naturalismo en el teatro; éste adquirió los medios materiales y la capacidad artística de realizar los artículos esenciales del proyecto ilusionista comenzados por Diderot y Lessing.

Es Stanislavski, sobre todo, quien propuso establecer lazos estrechos entre el personaje y el espacio, al igual que ocurre en la vida. Además se planteó una investigación ardua y detallada de la época en que acontece la fábula del drama, teniendo como objetivo introducir la mayor cantidad posible de realidad “en bruto” sobre el escenario, sin pasar por el filtro de la representación.

De esta manera, el naturalismo consolidó el teatro a la italiana, al reforzar la pretensión ilusionista y la separación entre escenario y patio de butacas.

#### **2.1.6. NIETZSCHE VS ARISTÓTELES**

COETÁNEA A LA transformación por la que transitaba la escena, gracias a directores como los nombrados anteriormente, apareció la aguda crítica de Nietzsche en 1872 sobre la mimesis aristotélica: la desacreditó al punto de considerarla una “aberración colectiva” desde el tiempo de Eurípides. Según Nietzsche, hasta Sófocles existía un equilibrio entre lo dionisiaco y lo apolíneo que Eurípides destruyó al anteponer el intelecto a la ebriedad y someter el cuerpo a la opresión del logos. Sánchez opina que el filósofo alemán fue “uno de los primeros en advertir (...) sobre los peligros derivados de la reducción intelectual de lo escénico y de la persistencia del teatro en forma de palabra privada de lo corporal” [2002: 15].

Emprendió, entonces, una lucha en contra de la costumbre del espectador de ver y oír a su doble en escena y en contra de la búsqueda insistente de “la dialéctica de los personajes escénicos y sus cantos individuales” [Nietzsche, 2003: 216]. En contraposición, propuso adjudicar el origen de la tragedia a la música y a la danza, no al discurso, viendo en la recuperación de la tragedia musical, una de las vías más fructíferas para el desarrollo del teatro del futuro.

Al mismo tiempo, en el campo de la ciencia se cuestionaban los modelos recibidos de la racionalización con sus encadenamientos lógicos. Se proponía la fragmentación del tiempo, la fluidez movediza de lo real y surgían las teorías sobre el inconsciente que trastornarían, más adelante, las nociones establecidas sobre el yo y su relación con el arte.

#### **2.1.7. LOS COMIENZOS DE LA CRISIS DEL PERSONAJE**

ESTA CONTROVERSIA FUNDAMENTAL que surgió entre teatro y realidad, personaje y persona, y representación y público, era la evidencia de que existían zonas y fuerzas opacas en el mundo, detrás de la superficie de las cosas y detrás de la actividad aparente del yo. De esta conclusión surgió la necesidad de extender considerablemente la noción de lo real.

Artistas como Mallarmé, Anatole France y Maeterlinck, entre otros, pertenecientes al simbolismo, decidieron lanzarse a la exploración de la vertiente invisible del universo. Espacios donde el individuo dejaba de ser una categoría universal genéricamente descriptible y se alejaba de ser una entidad reducida al yo psicológico o al yo social. En esta instancia, la noción de personaje ya no podía decir sobre lo real y sobre sí mismo otra cosa que lo que pudiese extraer de la experiencia más íntima de su autor. Experiencia que, por lo demás, es absolutamente particular (su inconsciente, lo soñado, lo hablado, lo imaginado, lo vivido). Fue así como Mallarmé, influenciado por Loïe Fuller, rechazó todo simulacro relacionado con la realidad inmediata y buscó una escritura corporal que fuese capaz de encarnar esa idealidad.

Por su parte, Anatole France propuso, con las marionetas de Signoret, alcanzar la pureza de la representación en el espacio y, a la vez, Maeterlinck defendió que el espacio del actor deterioraba al personaje y que el símbolo no soportaba la presencia activa del hombre [174]. En palabras de Lehmann, el teatro de Maeterlinck “no debe articular la causalidad trivial de la experiencia cotidiana sino, por el contrario, la rendición fatal del ser humano a una ley que permanece desconocida” [Lehmann, 2013: 102].

A partir de esta crisis pareciera que el teatro, desde el final del siglo XIX, quisiera salir de la piel del “bello animal” aristotélico en el que lo quisieron encerrar desde su origen [Sarrazac, 2005: 31].

### **2.1.8. EL PERSONAJE COMO ABSTRACCIÓN**

EN 1896 ALFRED JARRY es quien, según Abirached, infligió el mayor retorcimiento a los viejos mitos del teatro figurativo y retocó la mimesis aristotélica. Consideraba el personaje como una “abstracción andante” [179] que debía devolver el teatro al imperio de lo imaginario. Por tanto, no huía de la representación como el naturalismo sino que, por el contrario, la buscaba, proponiendo crear el teatro por medio de “abstracción y síntesis”. Es así como exaltó la teatralidad en estado puro, le dio al personaje un primitivismo deliberado al convertirlo en máscara autónoma alejada de toda pretensión figurativa, le exigió una extrañeza radical en escena, con un vestuario arbitrario, eliminó su biografía deshaciéndose de todos sus accesorios psicológicos, agredió el lenguaje e hizo de la incoherencia su mayor arma. Se creó, entonces, un personaje con sentimientos y apetitos devueltos a su expresión más cruda, con el fin de enfrentar al público con un espejo deformado que le permitiese ver su monstruosidad y repugnancia. Era la primera vez que se empleaba la risa para asustar y ofender a los espectadores, al relacionar el teatro y el mundo a través de la parodia.

### **2.1.9. LA ANULACIÓN DEL PERSONAJE**

BAJO UNA LÍNEA de pensamiento un tanto similar a la de Jarry, en cuanto a su rechazo del teatro figurativo pero teniendo como premisa que la mimesis no se podía aplicar en su orden antiguo, en un momento en que todos los valores tambaleaban, Gordon Craig propuso construir el teatro del futuro enteramente en contra de los postulados aristotélicos. Buscó convertir la interpretación en la traducción de otro lenguaje, alejado de la réplica visual o plástica de la palabra y del sentido que, se supone, debía producir. Propuso suprimir toda referencia a un autor; anuló cualquier comentario sobre el hombre y sobre el mundo mediante los personajes y la intriga, al utilizar el movimiento como único recurso para pronunciarse sobre el mundo. Es decir, era el escenario el que debía hablar y, gracias a su movilidad, dar nacimiento a expresiones múltiples.

Su pensamiento sería retomado en un futuro por Appia, Meyerhold y Reinhardt. Estos artistas, al igual que los pertenecientes a la corriente expresionista, estaban de acuerdo en que el actor era un instrumento de teatralidad puro, sustraído del psicologismo y del ilusionismo, empleado como un jeroglífico en un conjunto coherente de signos. Por

tanto, hicieron caso omiso de las contradicciones del mundo tal como era e intentaron establecer una transparencia entre la conciencia y las cosas.

Erika Fischer-Lichte, por ejemplo, comenta, al respecto del teatro de Reinhart, que sus montajes de obras como *Electra*, *Edipo Rey* o *La Orestíada*, eran fuertemente criticados por el “protagonismo concedido a la corporalidad específica de los cuerpos de los actores (...) que relegaban a los personajes a un segundo plano” [Fischer-Lichte, 2014: 69].

#### **2.1.10. EL PERSONAJE EN STRINDBERG, EN WEDEKIND Y EN EL EXPRESIONISMO**

CONTINUANDO CON LA línea teatral que pretendía escudriñar las zonas ocultas del mundo y de la condición humana, encontramos a August Strindberg, quien, a través de su desconfianza en el yo psicológico, buscó llegar, con sus personajes, hasta el núcleo primigenio del ser. Al proyectar en imágenes las sombras caóticas del inconsciente. Además, con el fin de crear el universo objetivo que el escenario reclamaba, no hizo otra cosa que sumergirse en lo más profundo de su subjetividad. De esta manera, creó personajes sonámbulos como sombras, privados de sustancia psicológica, sin identidad, anónimos, movidos por oscuras potencias que deambulaban por lugares cotidianos. Sus objetos corrientes se tornaban anárquicos e investidos de un inquietante simbolismo.

Por su parte, el dramaturgo alemán Frank Wedekind, al establecer un conflicto constante entre el eros y la muerte, buscó poner en escena las instancias primeras que gobiernan la psique, con la intención de desvelar las estructuras fundamentales del universo humano.

Estos dos dramaturgos, precursores del teatro expresionista, buscaron penetrar en el reino de las sombras, entendiendo que existían mundos diferentes a los que se percibían con los sentidos. No obstante, a diferencia de Craig y Appia, este género necesitaba imperiosamente proyectarse en un actor que, al liberarse de la naturalidad cotidiana, le imprimiese a su actuación toda la convencionalidad de lo teatral.

#### **2.1.11. STANISLAVSKI, CHÉJOV Y LA CONSTRUCCIÓN DEL PERSONAJE**

DE MANERA PARALELA a los expresionistas, los hombres del teatro realista reprodujeron las coordenadas inaprensibles del yo y de los organismos sociales, iluminando sus

dinamismos constitutivos y yendo a la fuente de su formación. Así fue como la obra de Stanislavski, en el triple plano de la puesta en escena, la pedagogía y la reflexión teórica contribuyó, según Abirached, a sacar al realismo del atolladero, al separarlo de su filiación burguesa y definir las nuevas condiciones de su empleo en el teatro. Estas condiciones se basaron, principalmente, en el trabajo que el director ruso estableció para el actor, con la construcción de su personaje y todo el entramado de la fábula propuesta en cada obra. Según Stanislavski, el actor debía encontrar el movimiento invisible que se encontraba en las profundidades del personaje, experimentando sentimientos análogos al mismo y no sentimientos personales, haciendo uso del “subtexto” (red de hipótesis mágicas que existen en cada obra y en cada papel). Lo que, según Odette Aslam, “refuerza tanto más al texto cuanto más difiere de él. Produce una entonación más dilatada o propone una ambigüedad. Es moldeable a voluntad y por ello se renueva con los deseos y necesidades del comediante, a quien le evita cansarse del texto propiamente dicho. Alimenta el personaje. Es el vector de la inflexión y el soporte de la memorización.” [Aslam, 1987: 14]. Otros de los elementos que Stanislavski desarrolló para contribuir al actor en la construcción de su personaje, fueron: el tempo-ritmo del actor, el sentido de verdad, el monólogo interno, etc. Por todas estas razones, Cesar Oliva, en su estudio sobre el personaje teatral, argumenta que Stanislavski fue el director que introdujo definitivamente al actor en la creación del personaje dramático [Oliva, 2004: 27].

La base de su “sistema” se creó a partir de la dramaturgia de Antón Chéjov. Según palabras del propio Stanislavski, su sistema “debe ser alcanzado a través de Chéjov o servir de puente para alcanzarlo” [Aslam, 1979: 86].

Los personajes del teatro chejoviano, en mi opinión, son contruidos a partir de las manifestaciones más insignificantes de la existencia. Son seres repletos de sueños y aspiraciones que sufren la constante contradicción entre la manera como viven y lo que quieren. Son una suma de signos atravesados por las apariencias de la realidad y por sombras ocultas que piden ser orquestadas en líneas melódicas coherentes. Se hacen amables por su belleza y tristeza infinitas, cada uno padece una situación de descentramiento, debido a sus errores o a sus desgracias: ninguno encuentra su lugar. Con

sentimientos de insatisfacción, llevan una vida que les hace profundamente infelices, bien distinta de aquella para la que estaban o se creían destinados.

#### **2.1.12. EL PERSONAJE EN PIRANDELLO**

PIRANDELLO BUSCÓ REFLEJAR las contradicciones de la conciencia europea entre las dos guerras. Para esto, propuso percibir el mundo como un caos de apariencias donde el teatro era el único universo con autenticidad accesible; universo en que las cosas y los seres tenían verdaderamente nombre.

El dramaturgo italiano “cree tanto en la verdad de las cosas que le parece que ésta abole la identidad del sujeto que las percibe y erige la ficción en verdad mediante el más arbitrario golpe de estado, para desviar la angustia de la existencia” [224]. Por esta razón, en su teatro el hombre pudo dibujar su imagen como él sentía y legitimarla frente a todos, postulando así, la disolución progresiva del personaje mismo a través del progreso de la acción en que estaba comprometido. Con Pirandello fue el personaje el inventor de su propia verdad, al romper con la realidad utilizando los resortes de la actuación hasta el infinito.

Bajo el empleo de la reproducción ilusionista de lo real y el juego libre, Pirandello celebró la esperada muerte del teatro. Propuso un realismo que reprodujese exactamente las cosas de la vida y retratara a los hombres con la precisión más minuciosa. Pero tan pronto como se obtenía una copia tal, aquella objetividad elaborada se desenmascaraba a sí misma como ridícula. Es por esto que los personajes, en sus textos, permanecen en un estado de inconsciencia tal que son incapaces incluso de descubrir su miseria.

Según Abirached, después de Pirandello fue difícil disociar el análisis del mundo de la conciencia que lo percibía, y la descripción del yo de la realidad que lo empleaba, pues el dramaturgo consiguió adaptar el empleo de la mimesis al mundo moderno, tomándola a ella misma por objeto teatral.

#### **2.1.13. EL TEATRO DEL PUEBLO, LA VANGUARDIA Y PISCATOR**

HASTA ESTE MOMENTO hemos visto cómo en el teatro se puso en duda la relación que liga la escena y el mundo. También vimos cómo todos los hombres de teatro, excepto Antoine y Stanislavski, se fueron en contra de realismo burgués y en contra de toda ideología

ilusionista. Concluyeron que resultaba imposible tomar en serio las normas psicológicas y sociales, creer en los modelos establecidos por la sociedad, refugiarse tras las construcciones de la cultura y basar, en estos presupuestos, la estructura dramática y el ejercicio del teatro.

Según Abirached, gracias a Stanislavski, Chéjov y Pirandello se produjo un renacimiento del personaje que no dio un reflejo de la vida sino que aportó una construcción lúcida y dinámica, creando, así, una nueva manera de relacionar teatro y sociedad.

No obstante, la realidad convulsa en términos económicos y la persistente, cada vez más creciente, lucha de clases, le exigían al teatro dejar de estar al servicio de la clase dominante y dar cuenta de un mundo en transformación.

Es así como en París, en 1899, Maurice Pottecher fundó el “Teatro del Pueblo”, apadrinado por la ideas de Romain Rolland quien preconizaba un teatro para las masas sustraído de los imperativos del comercio, para liberar al pueblo de sus miserias, del exceso de trabajo y de la superstición. Para esto no se propuso cuestionar la mimesis sino arrancarla de su degeneración burguesa. Pero la guerra, tarde o temprano, refutó sus ideas.

Por otro lado, los futuristas buscaron acabar con el pasado de Europa desquiciando el lenguaje y dinamitando la cultura, y casi todos los artistas de esta corriente terminaron adhiriendo a la revolución rusa de 1917.

En 1920 ocurre el llamado “octubre teatral”, bautizado así por Meyerhold, Eisestein y Maïakovski, tres artistas hijos del futurismo que iban en contra del arte como reflejo de lo real, ya que este mecanismo les parecía viciado de base; por ende, rechazaban el figurativismo. Maïakovski buscó mostrar lo que el ojo no percibía, destruyendo el teatro a la italiana y reclamando espacios fragmentarios y construcciones abstractas. En esta misma línea, Meyerhold buscó devolver al teatro su materialidad más teatral al crear la *Biomecánica* del actor, una técnica consagrada al movimiento en donde no se encarnaba ningún personaje sino que se mostraba. Esta técnica buscaba construir imágenes animadas que el director fabricaba en pro del ritmo general del espectáculo. En 1939 Maïakovski se suicidó y Meyerhold fue asesinado por unas autoridades que retomaron enérgicamente las riendas del teatro, explotando un naturalismo estrecho bajo la máscara de un Stanislavski agostado.



Por su parte, Erwin Piscator opinaba que los conflictos teatrales no podían ya nutrirse de las relaciones que el yo sostenía consigo mismo, con dios o con la naturaleza, sino con los lazos inmediatos y apremiantes entre el individuo y la sociedad. Para esto propuso dar prioridad, sobre el escenario, al orden general sobre el dominio de lo privado. Piscator estableció, entonces, la escritura y la puesta en escena bajo la dialéctica marxista -el nuevo instrumento científico adaptado al presente-. Para el director alemán, una obra teatral era un material más para la puesta en escena. Rechazó la individualidad psicológica de los personajes, insertó en la fábula esquemas históricos, reportajes, estadísticas e inventó una escenografía capaz de traducir su dramaturgia sociológica e histórica. Pero esta tercera tentativa de reflejar la modernidad en el teatro, lo condujo, inevitablemente, al fracaso financiero. Cito sus palabras:

Luchamos por la transformación del teatro, lo cual no puede provenir sino de la transformación de la sociedad, de ahí la inevitable repetición de nuestros fracasos: las actuales condiciones sociales prohíben esta transformación [Piscator, 1976: 43].

No obstante, según Abirached, ninguna de estas tres propuestas pudo desarrollarse con la fuerza con que lo hicieron las ideas teatrales de Brecht o de Artaud. El Teatro del Pueblo, al querer mantener la dramaturgia burguesa ligada a la historia y la sociedad, murió de inanición y terminó integrándose, completamente, a las instituciones que en un principio denunciaba; la vanguardia, por su parte, se desembarazó de todas las leyes de la mimesis pero el público por tradición cultural permanecía ligado a ellas, y Piscator revolucionó la técnica, reformó la noción de representación pero no tuvo armas muy elaboradas para poder formular sus ideas eficazmente.

#### **2.1.14. EL PERSONAJE ÉPICO DE BRECHT**

BRECHT, CON UNA importante influencia de Piscator, pretendió redefinir científicamente la noción de realidad, a la luz de la dialéctica marxista. Por tanto, su teatro no buscaba reproducir, del mundo, sus estructuras aparentes sino su funcionamiento contradictorio. Este nuevo concepto de realismo buscaba introducirse en el dominio de la realidad para modificarla, considerándola como transformable.

El dramaturgo y teórico alemán destinó los elementos constitutivos del teatro, establecidos por Aristóteles, a cambiar de significación, inscribiéndose en una nueva

arquitectura de la representación. Por tanto, suplantó la acción en beneficio de la narración; propuso componer la fábula con base en rupturas y saltos -desbaratando el juego que se acababa de instaurar-, en vez de establecer una coherencia lineal; eliminó los finales que redimían al espectador al desplegar una trayectoria detallada que ponía en actividad la razón en vez de la catarsis; creó el “Gestus” social: aquel gesto portador de una significación perceptible al espectador, tomado de su realidad familiar; y, por último, convirtió al espectador en el elemento más importante de la mimesis, destronando así al personaje.

No obstante, el personaje en el teatro Brecht continuó pero se mantuvo abierto, aceptando la complejidad de los elementos que lo componían. El personaje de la dramaturgia brechtiana fue consciente de que las relaciones del individuo son múltiples y correspondían, simultáneamente, a motivos opuestos y divergentes. Cada uno decía a, la vez, sí y no. El personaje brechtiano solo se podía entender situándolo dentro de su conjunto, no podía analizarse de manera aislada. Así las cosas, Brecht le negó a su personaje la autosuficiencia y la posibilidad de usar el mundo como un espejo de su ego. Fue sometido a constante fragmentación, impidiéndole unificarse armoniosamente; gracias a este aislamiento, era incapaz de la identificación. En palabras de Abirached: “Brecht “dialectiza” a través del personaje su doble pertenencia al círculo de la vida privada y al dominio público de la sociedad” [275].

Por otra parte, este personaje “épico” permaneció rebelde a toda tentativa de encarnación pues no necesitaba completarse con un doble carnal como en el teatro aristotélico, solo necesitaba un actor que lo presentase y a la vez lo interrogase, empleando todos los recursos del teatro sin simular ni disimular nada.

Dice Brecht al respecto de la encarnación del personaje:

Nunca ni por un instante se transforme el actor enteramente en personaje. "No representaba al rey Lear, era el rey Lear", este sería un juicio desastroso sobre un actor. Él debe limitarse a mostrar su personaje, o -mejor dicho- no debe limitarse a vivirlo solamente. Lo que no significa que, teniendo que representar personajes pasionales, tenga que permanecer impassible. Pero, en principio, sus sentimientos no deben ser los de su personaje: pues, en caso contrario, también el espectador identificará por principio sus propios sentimientos con los del personaje. En esto el público debe quedar absolutamente libre [Brecht, 1963: 42].

### **2.1.15. EL SURREALISMO Y LA NUEVA MIRADA DE ARTAUD**

EN EL ETERNO combate entre lo apolíneo y lo dionisiaco, el “cambiar el mundo” de Marx vs “Cambiar la vida” de Rimbaud, el conflicto irresoluble entre la tradición racionalista que hacía uso instrumental del pensamiento y el rechazo de concebir el entendimiento como fabricante de normas útiles, nació -claramente dando peso en la balanza a lo dionisiaco-, el surrealismo. Movimiento artístico donde el lenguaje, según Breton, dejó de ser un medio de expresión para convertirse en el ámbito privilegiado de la actividad de la mente. Este movimiento rechazó la antinomia propagada por la civilización que separaba el mundo visible del mundo invisible y el cuerpo de la mente. Por ende, en la representación no se propuso otra cosa que hacer surgir imágenes imposibles de rechazar; con esto nos referimos a las asociaciones producidas por el azar, plasmadas en la escritura dramática (automático psíquico). Asociaciones que habitaban un nuevo campo no controlado por la razón donde las imágenes eran liberadas del principio de no contradicción que presidía todas las censuras. Una dramaturgia sin personajes que se situó antes de la razón, la historia y la sociedad, produciendo, así, otra teatralidad puramente sensorial y lúdica.

Según Abirached, lo que Tzara, Breton y Reverdy experimentaron intelectualmente, Artaud lo vivió en carne propia [318].

Alejado del movimiento surrealista por motivos personales y diferencias ideológicas, Artaud emprendió solo un camino en el que buscaba re-evaluar metafísicamente el concepto de yo y su relación con el ser, convocando de manera inseparable la experiencia íntima del hombre con el teatro, buscando en él su regeneración.

A la par con sus nuevas búsquedas, el artista francés realizó una fuerte crítica contra el teatro convencional, argumentando que este operaba por simulación y transferencia y, por ende, no suscitaba más que una inquietud periférica. Asimismo, el personaje se limitaba al cargar solamente con las situaciones dramáticas y desviaba todo hacia la irrealidad del escenario. También cuestionó la sacrosanta preeminencia del texto pues opinaba que la confianza concedida a las palabras perpetuaba la tiranía del logocentrismo y le otorgaba al hombre una personalidad engañosa.

Al contrario de esta simulación y esta transferencia del teatro convencional, buscó atacar directamente los sentidos y la mente del público con el fin de despojarlos de su seguridad íntima al reanudar el nexo con un teatro ritual y un magnetismo ardiente que restituyese el pensamiento mítico, rescatando, así, como fenómeno principal, la crueldad: aquella energía que sometía al mundo y conducía las cosas hasta su fin inevitable pero que, a la vez, animaba, de manera inigualablemente implacable, el apetito de la vida.

En su propuesta de teatro cruel, todo ocurría dentro del escenario, el espectador estaba situado en medio de la acción, envuelto y surcado por ella. Artaud proponía un teatro físico que desencadenaba el pensamiento, eliminaba la ficción, suprimía al autor y estaba en constante vaivén con lo absoluto. El cuerpo humano solo era visto a manera de símbolo, alejándose de las figuras materiales que extraía del mundo. El actor se convertía en el único pivote del ceremonial dramático y el concepto de personaje era rebajado de rango, exclusivamente enraizado en el campo de los sueños, los mitos y las ideas. Este personaje era siempre el delegado de una potencia que mantenía al actor bajo su sujeción.

El pensamiento artaudiano y, en general el de las vanguardias, fue poco comprendido en su momento; por tanto, ignorado o subestimado dentro del panorama teatral de la época. Hasta que, aproximadamente en 1950, la sensibilidad colectiva estuvo preparada para acoger las imágenes fragmentarias y desconcertantes del arte en general. Es así cómo dicho pensamiento comenzó a ser familiar para los consumidores de la cultura.

#### **2.1.16. EL PERSONAJE DESDE LOS AÑOS 50**

DESDE 1880, NUMEROSOS escritores y directores de escena comenzaron a descalificar la razón burguesa y se caracterizaron por ruptura con la literatura, rechazo a la psicología; comenzaron a interesarse por el subconsciente, cuestionaron la relación acostumbrada entre lo imaginario y lo real y desarrollaron diferentes lenguajes capaces de traducir nuevas maneras de percibir el mundo. Pero es solo desde 1950 cuando todas estas ideas empezaron a ser escuchadas por el colectivo social. Fueron muchos los artistas que compartían opiniones similares, más allá de sus innumerables diferencias. Tenían en común haber presenciado en carne propia el ascenso de los totalitarismos, haber vivido los horrores de la guerra mecánica, haber experimentado la quiebra de las ideologías y haber

visto desvanecerse, por completo, los valores del Occidente cristiano y la esperanza del socialismo en Europa. Entre los más reconocidos podemos nombrar a Beckett, Ionesco, Genet, Adamov, etc.

Estos autores no buscaban eliminar la mimesis sino darle nuevos matices, acordes con la sociedad industrial moderna, permaneciendo lejos de las ideas de Craig, Brecht o Artaud; no obstante, su punto de partida o patrimonio inicial eran las cóleras y los rechazos a la sociedad que compartían Nietzsche, Rimbaud, Jarry, Kafka y el surrealismo.

A propósito de la transformación que sufrió el “bello animal” aristotélico a lo largo del siglo XX, opina Lucía de la Maza:

Esta imagen del animal, interpretada como unidad de acción en la época neoclásica, ha permanecido como el referente a la hora de comenzar las incisiones en la carne de este organismo para transformarlo más bien en un cruce híbrido, en una criatura kafkiana que no hace más que romper el orden y la medida. Incluso, permitiendo el cruce artificioso de otros artefactos y materiales (ya no sólo animales) que lo conforman, a modo de prótesis, enfrentando fragmentos del más diverso origen, elementos constitutivos de la obra de teatro contemporánea [Maza, 2008: 35].

Los escritores del 50 fueron conscientes de que la única verdad sobre el mundo es que no hay verdad y que lo que se había tomado como realidad era una construcción artificial creada por ideologías y poderes dominantes que oprimían, sin descanso, la condición humana entre barrotes y muros de palabras falsas. Es por esto por lo que, según Abirached, surgieron, desde finales del XIX, tantas críticas contra la estructura del personaje Aristotélico, pues lo que se intentaba descalificar era el individuo tal como lo expresa la noción del yo, que estaba íntimamente relacionado con las costumbres y leyes de la sociedad. Por tanto, el nuevo personaje buscaba liberarse a la luz del inconsciente, del sueño, de lo imaginario, desnudados en un doble sentido: despojados de la familiaridad con el público y siendo portavoces de una realidad oscura y no revelada.

Este personaje de los años 50, fue empujado al estereotipo, a la caricatura, reducido a su esqueleto social, moral y psicológico. No tenía pasado ni porvenir. En Ionesco era paródico, en Adamov tendía a la alegoría y en Beckett era irrisorio. Estos escritores extraían sus personajes del gran teatro del inconsciente para buscar polémica con los modelos establecidos por la sociedad, eran personajes liberados de los límites del espacio y del tiempo que tomaban la realidad solo para escarnecerla o transformarla. Por

otra parte, a través de estos personajes, los dramaturgos buscaban denunciar el imperialismo del lenguaje que enmascaraba el fracaso de los hombres para apropiarse del mundo. Así evidenciaban cómo el lenguaje se burla de los hombres convirtiéndose en el signo de su propia alienación. Prueba de esto son los personajes de Beckett en los que el silencio era biológicamente imposible, extrayendo de la debilidad del lenguaje un teatro completamente diferente. Asimismo, el actor era invitado a abandonar su yo emocional, psicológico, afectivo y temperamental para convertirse en una marioneta, un fantoche a quien prestaba sus miembros, utilizando una incongruencia que pasaba por natural. Como dice Martin Esslin en la introducción de su libro titulado *El teatro del absurdo*: “Este teatro ha renunciado a argumentar sobre el absurdo de la condición humana para simplemente mostrarlo en funcionamiento” [Esslin, 1961: 303].

Según Abirached, existía en la base de este teatro, una combinación de signos arquetípicos que eran los principales productores de aquel sin sentido que no dejaba de dar sentido. Dichos signos daban como resultado personajes abstractos y fábulas con carácter de generalidad sustraída de toda historicidad pero marcada por su tiempo. Ej.: verdugo-víctima, amo-esclavo, alumna asesinada por su profesor, usuario martirizado por el funcionario, obrero mutilado por su máquina, etc.

#### **2.1.17. ¿EL ÚLTIMO CUARTO DE HORA DEL PERSONAJE?**

EN LA PARTE final de su investigación, Abirached se plantea, con respecto a la historia y pervivencia del personaje teatral, que la noción de personaje, a la luz de las poéticas de artistas como Grotowski, Barba, el Living Theater, Bob Wilson, Richard Foreman, Tadeusz Kantor, entre otros, está cercana a su muerte. Según él, el actor, en las propuestas de los creadores anteriormente mencionados, quiere llegar al extremo de sus posibilidades y, al implicarse de esta manera, el personaje no hace más que estorbarle e incomodarle. Si el personaje subsiste es solo como punto de apoyo y el texto es solo utilizado por su núcleo inicial, siendo reconstruido casi completamente. No obstante, creadores como Patrice Chéreau, Jem-Pierre o Antonio Vitez, aunque siguen cuestionando al personaje, no se resignan a despedirlo. Entra, entonces, esta figura a ser manipulada, construida y deconstruida al igual que el texto, del que se realiza una excavación arqueológica abierta. De la misma manera piensa Patrice Pavis, quien opina que “El personaje no ha muerto;

simplemente, se ha hecho polimorfo y difícilmente aprehensible. Era su única posibilidad de sobrevivir” [Pavis, 2002: 339].

Es curioso que Abirached, después de defender durante todo su estudio la importancia de la pervivencia de la mimesis aristotélica, termine su investigación preguntándose si el futuro del teatro hay que buscarlo en un tipo de teatro que está completamente alejado de la tradición aristotélica:

No hay término medio satisfactorio (o es provisional) entre el director que se encarga de poner en escena un texto, de hacer encarnar unos personajes y de producir un sentido y el autor escénico completo deseado por Craig, que sabría legitimar su poder convirtiéndose en el único responsable de su creación, sin la ayuda interpuesta de Racine, Marivaux o Shakespeare: solo él puede hacer aceptar una muerte del personaje sin fraude ni malentendido y el surgimiento de un teatro tan alejado de la tradición aristotélica que habría que encontrarle otro nombre (...) no cabe duda de que este arte es posible y suscita constelaciones de figuras eficaces, tratando a los actores como signos dúctiles y cerrando el círculo de la representación (...) ¿hay que buscar en esta dirección el teatro del futuro? Quizás, pero su triunfo no impedirá la posibilidad de una dramaturgia que sacase al personaje de su hibernación entregándolo al trabajo de una nueva mimesis, siempre que no se limite a jugar con sus cenizas soñando con su muerte [431].

En mi opinión, no se trata de separar lo aristotélico de lo que no lo es, contribuyendo, así, a este combate permanente y desgastante entre escenocentrismo y logocentrismo. La misma historia del teatro nos ha enseñado que, al existir mayor variedad y multitud de perspectivas del hecho teatral, más se enriquecerán unas con otras y con ello se asegurará un camino fértil para el teatro del futuro. Ejemplo de ello es Juan Mayorga, un dramaturgo que -muy bien lo ha dicho su colega el artista Guillermo Heras- ha bebido de las fuentes tradicionales y vanguardistas del teatro y, por esa razón, ha creado una dramaturgia contundente que abre posibilidades a nuevos dispositivos escénicos, con un pie en la zona “apolínea” y el otro en la “dionisiaca”.

Desde mi punto de vista, Juan Mayorga, con su teatro -para utilizar la misma metáfora de Abirached- logra sacar la noción de personaje de su hibernación, alimentando, de igual manera, la mimesis aristotélica, génesis y núcleo primordial del teatro dramático occidental, y las interesantes e innovadoras propuestas teatrales de artistas como Heiner Müller o Tadeusz Kantor que están, claramente, en contra de la estructura dramática tradicional.

## 2.2 EL PERSONAJE MAYORGUIANO

COMO DIJIMOS ANTERIORMENTE, los personajes de Juan Mayorga son el resultado ineludible del crecimiento de la figura del personaje en el teatro occidental, con claras e innumerables reminiscencias de todo su pasado.

Mabel Brizuela comenta, a propósito de los personajes de Juan Mayorga:

Los personajes, cualquiera sea su procedencia, conforman una muestra de las conductas y prácticas del hombre, sus miserias y sus miedos, sus violencias y sus traiciones. Destaca siempre una contra figura al trasluz, que replica sin ser casi oída, pero cuyo discurso expresa la libertad de conciencia y de pensamiento. Cuando se trata de personajes conocidos por el espectador éste les asigna un sentido ya establecido que la obra, sin embargo, modifica y re-formula. El grado extremo llega, tal vez, con *La tortuga de Darwin* donde el viejo recurso de la personificación de animales, que Mayorga renueva en su teatro, no tiene el condimento esperpéntico de Valle pero sí su ironía [2008: 12].

Al analizar todos los personajes de su dramaturgia, podemos reconocer cinco claras referencias de éstos en la historia teatral de Occidente, que sirven de base para la germinación de toda su poética. Entre dichas influencias encontramos: la tragedia griega, la dramaturgia chejoviana, el teatro brechtiano, el denominado teatro del absurdo y el teatro posdramático. A continuación analizaremos en detalle las características que conectan cada una de estas corrientes teatrales con la dramaturgia de Juan Mayorga.

### 2.2.1. MAYORGA Y LA TRAGEDIA

LA TRAGEDIA GRIEGA representa, para Mayorga, su primera gran influencia en el campo de lo teatral, no solo por las leyes dramáticas que la sustentan sino también porque su teatro y el teatro griego comparten la misma idea del teatro como cantera de la memoria colectiva. Apoyan esta tesis las investigaciones realizadas por Lucia de la Maza y Reyes Mate en cuanto a suponer *Himmelweg* como uno de los mejores ejemplos de tragedia contemporánea, y la opinión de varios teóricos, entre ellos Germán Brignone y Mabel Brizuela, quienes argumentan que el teatro de Mayorga sienta sus bases en la mimesis aristotélica y que la principal búsqueda de su teatro histórico es la misma que tuvo en su momento la tragedia helénica: poner en escena un acontecimiento histórico que confronte a los espectadores, generando en ellos, sobre todo, memoria y reflexión. Y así lograr, como



quería Aristóteles, ir más allá del acontecimiento concreto, hallar lo universal en lo particular.

La mayor parte del corpus teatral mayorguiano trata sobre hechos o personajes históricos a los que, al igual que tragedias como *Los Persas* de Esquilo, se les da una nueva forma para, a través del pasado de la humanidad, buscar desestabilizar el presente del espectador. Este intento por construir una imagen dialéctica en la que se produce una constelación entre el pasado y presente, hace que el teatro se preste para un fenómeno como “la elipse<sup>7</sup>”, figura denominada por la matemática como lugar geométrico de todos los puntos de un plano que, extrapolado al teatro de Mayorga, viene a ser aquel espacio que se forma por una tensión entre el pasado (espacio marcado doblemente por la violencia) y el presente (lucha posterior entre la memoria y el olvido)<sup>8</sup>.

Dice Mayorga, al respecto de la importancia del teatro histórico:

Siempre será posible una nueva representación de la muerte del César [...] Ésa es la tarea del teatro histórico: que se vea con asombro lo ya visto, que se vea lo viejo con ojos nuevos. El mejor teatro histórico abre el pasado [Mayorga, 2013: 10].

Las obras del dramaturgo madrileño cuyas fábulas ocurren en periodos claves de la historia de la humanidad, son: *Siete hombres buenos* y *El jardín quemado*, que se sitúan en la Guerra Civil Española, *Cartas de amor a Stalin*, ocurrida bajo el estalinismo, y *Himmelweg* y *El cartógrafo*, bajo el nazismo. Momentos de graves crisis en el siglo XX, que ponen en tela de juicio la integridad de los hombres.

No obstante, además de crear tramas que se desarrollan dentro de los acontecimientos históricos mencionados, Mayorga también crea historias donde los protagonistas pertenecen al universo colectivo que constituye la mitología del hombre contemporáneo.

Es el caso de Jackie Kennedy en *El sueño de Ginebra*, Laurel y Hardy en *El Gordo y el flaco*, el mono albino en *Últimas palabras de Copito de nieve* y Harriet en *La*

---

<sup>7</sup> Metáfora conceptual propuestas por Walter Benjamin que Mayorga adopta en su teatro. Cito textualmente su comentario sobre este término: “La elipse es el lugar geométrico de los puntos tales que la suma de las distancias a dos puntos fijos llamados focos es una constante. En el (mal) esbozo de abajo, los puntos A y B pertenecerían a una misma elipse de focos F1 y F2 si  $a_1 + a_2$  (suma de las distancias respectivas de A respecto de dichos focos) valiese lo mismo que  $b_1 + b_2$  (suma de las distancias de B medidas respecto de los mismos focos) [Mayorga, 2010: 372].

<sup>8</sup> Palabras pronunciadas por Mayorga en un Seminario que, en torno a su obra, tuvo lugar en el Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset los días 1 y 22 de abril de 2013.

*tortuga de Darwin*. Con estas obras -que son también denominadas por el dramaturgo como piezas de teatro histórico- busca, a través de estos personajes, desestabilizar las imágenes previstas que tienen de ellos los espectadores [Paco, 2006: 56].

Otra de las razones por la cuales podemos reconocer similitudes íntimas entre la dramaturgia mayorguiana y la tragedia griega, es la manera como en ambas se presenta el desencadenamiento de la trama desde el principio de la obra, anticipando, casi siempre, el final. En *Himmelweg*, por ejemplo, desde la primera escena sabemos que los judíos serán masacrados; En *Últimas palabras de Copito de nieve* nos enteramos, desde un principio, que el mono albino morirá; en *Cartas de amor a Stalin* sabemos que Stalin no le concederá salir del país a Bulgakov; y en *Animales nocturnos* sabemos, desde el primer momento, que el inmigrante ilegal será esclavo de su vecino.

Dice Lucía de la Maza al respecto:

El héroe mayorguiano siempre se encuentra sumergido en su desgracia anunciada desde el principio de la obra, y no puede huir de ella. Desde *Siete hombres buenos* hasta *La paz perpetua* encontramos protagonistas contruidos bajo ese prisma y en algunos casos, como en *Más ceniza*, *Angelus Novus* o *Himmelweg*, los vemos alejados de construcciones convencionales, llegando a disolverse o repartirse en varios personajes la situación catastrófica del héroe. En ninguna de sus obras de formato largo encontramos un cambio de situación que implique un alzamiento del héroe, el triunfo del bien sobre el mal [Maza, 2008: 92].

Mayorga, al igual que la tragedia griega, no busca poner en escena una historia nueva, ni un final diferente sino diseccionar la historia y mirar de otra manera la situación ocurrida, haciendo al espectador partícipe de esta nueva forma de concebir el pasado. Intentando, siempre, abrir nuevas posibilidades de construir memoria y transformación en el presente.

Vale la pena, en este apartado, traer a colación la nueva idea de tragedia propuesta por Walter Benjamin, de la cual se alimenta Juan Mayorga para construir su teatro. Ésta remite directamente a una de las características que más se ha elogiado de obras como *Himmelweg* o *El cartógrafo* y por la cual Reyes Mate argumenta que *Himmelweg* es una tragedia contemporánea. Dicha característica radica en la facultad que ha desarrollado Mayorga de hacer resonar el silencio de las víctimas de la historia en su teatro. Cualidad que está ligada con la idea de tragedia benjaminiana, en la que el filósofo rescata el resurgir de la tragedia propuesta por Nietzsche. Pero añade, además de dicho renacimiento

de lo trágico, una firme oposición a la resignación de naturalizar la historia. El profesor García Barrientos argumenta que esta idea de tragedia aplicada por Mayorga a su teatro “resuelve la paradoja de hablar de lo inefable o expresar lo inexpresable” [Barrientos, 2011: 39]. El mismo Juan Mayorga, en uno de sus textos teóricos, llama la atención en este mecanismo como propuesta para realizar la representación teatral del Holocausto en el presente:

El teatro del Holocausto no aspirará a competir con el testigo. Su misión es otra. Su misión es construir una experiencia de la pérdida; no saldar simbólicamente la deuda, sino recordar que la deuda nunca será saldada; no hablar por la víctima, sino hacer que resuene su silencio. El teatro, arte de la voz humana, puede hacernos escuchar el silencio. El teatro, arte del cuerpo, puede hacer visible su ausencia. El teatro, arte de la memoria, puede hacer sensible el olvido [Mayorga, 2011: 197].

Los personajes trágicos que se crean en su teatro, encarnan el silencio de las víctimas de la historia. El personaje de Gottfried en *Himmelweg* probablemente es uno de los mejores ejemplos, en su dramaturgia, de nuevo héroe trágico. Aznar Soler en su estudio sobre *Himmelweg*, llama la atención sobre este personaje al constatar que es el único que no tiene monólogos. Y que, además, nunca puede ser quien es, por la relación de opresión y violencia que tiene con el Comandante. Gottfried es convertido en una especie de sombra que no expresa nunca su punto de vista pero que, justamente, gracias al retumbar de su silencio, se hace patente como resistencia de la memoria de la Shoah. Es interesante, por otra parte, ligar con esta idea la tesis de Rodríguez Solás en la que propone que algunos personajes de Juan Mayorga son encarnados por el espectador. Uno de los ejemplos que pone, en este caso, es el mismo Gottfried. Al ser un personaje aparentemente invisible, obliga al espectador a involucrarse mucho más en la trama y a llegar más allá con las reflexiones y conclusiones que le genera dicha experiencia [Rodríguez Solás, 2012: 7].

A manera de colofón de este acápite, nos gustaría reflexionar sobre una frase dicha por Juan Mayorga que constata, de manera fehaciente, el nexo de su poética con el teatro helénico: “El futuro del teatro son los griegos<sup>9</sup>”. Esta frase la enlaza Mayorga, por un lado, con el argumento de que el teatro no es un arte viejo sino un arte definitivo, pues es

---

<sup>9</sup> Palabras pronunciadas en un Seminario que, en torno a su obra, tuvo lugar en el Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset los días 1 y 22 de abril de 2013.

“un arte líquido, capaz de reaccionar inmediata, urgentemente, a preocupaciones que están en el aire” [Paco, 2006:58]. También enlaza su pensamiento con la famosa frase del poeta francés Paul Valéry: “El futuro ya no es lo que solía ser”, que remite a la idea de futuro como territorio abierto al efecto de la combinación del azar que, en este sentido, es un espacio incierto poblado de cambios inesperados e imprevisibles.

### **2.2.2. LOS PERSONAJES DE MAYORGA Y CHÉJOV**

UNA GRAN CANTIDAD de personajes del corpus dramático mayorguiano -que aparecen en obras como *Los ciegos*, *Angelus Novus*, *Siete hombres buenos*, *El gordo y el flaco*, *El jardín quemado* y *El traductor de Blumemberg*- luchan y dan su vida por causas patrióticas que parece ignorar toda la sociedad. En el caso de *El gordo y el flaco*, son personajes que han creado un mundo ficticio que ellos creen como su realidad, en el cual son seres importantes, aclamados por la muchedumbre, pero que realmente se encuentran en el absoluto abandono y soledad. Reclutados en un limbo inconexo, debaten su vida y su muerte sin lograr ningún acontecimiento que cruce las barreras del espacio olvidado que los contiene. Hombres que luchan por cambiar el mundo, que no son vistos ni escuchados por nadie, totalmente ignorados, pero que no por ello abandonan su ímpetu de lucha. El espectador o lector es cómplice de esa imposibilidad de cambio y no puede hacer otra cosa que sentir compasión por estos seres, convencidos de sus grandiosas causas pero que, para el mundo en el que viven, son absolutamente insignificantes.

Esta peculiar particularidad de muchos de los personajes mayorguianos, nos remite directamente a los personajes creados por Antón Chéjov, que dedicó toda su obra dramática a crear seres maravillosos, sumergidos en una calma donde no es posible la novedad y, sin embargo, esa aparente quietud esconde corazones que no se resignan a que sus vidas transcurran solo por el tobogán de la rutina. Son personajes en los que la nostalgia y la esperanza frustrada una y otra vez, son dos de las emociones que los mantienen vivos. Bajo la capa de unas conversaciones insípidas e intrascendentes, estos seres dejan fluir las corrientes subterráneas que los sacuden. El exterior es apacible hasta el momento en que ocurre el estallido: cuando éste da al traste con la tranquilidad, ya resulta inútil seguir aparentando.

Como podemos ver, estos personajes, hijos de distintos padres -Mayorga y

Chéjov-, tiñen del mismo tamiz su esencia: siempre están aislados, llevan vidas que ninguno quiere llevar y, sin embargo, siguen con ellas. Las frustraciones y, sobre todo, el no tener motivos o valor para romper con aquello, llevan a los personajes a una angustia que bloquea cualquier posibilidad de reacción o ilusión. Sin embargo, en los dos dramaturgos, estos personajes se hacen amables por su belleza y tristeza infinitas; cada uno padece una situación de descentramiento debido a sus errores o sus desgracias, pero esto no les impide soñar con un lejano futuro en que todo vuelva a ser como antes, aunque realmente nunca lo logren.

Apoya esta idea Manuel Barrera Benítez que, en su estudio sobre el teatro de Juan Mayorga, se refiere de la siguiente manera a la similitud existente entre los personajes del dramaturgo español y de Chéjov:

Como en los dramas de Chéjov muchos de los personajes de Mayorga viven bajo el signo de la renuncia (al presente, a la comunicación, a la dicha que puede derivarse del encuentro con los demás); resignación que supone un punto intermedio entre la melancolía y la ironía ya que los individuos se ven aislados por el peso del pasado y la insatisfacción con que viven el presente [Benítez, 2001:15].

Vale la pena, de igual manera, citar las palabras de Ripellino y Nabokov, dos grandes estudiosos de Chéjov que, al referirse a sus personajes, parecen describir este tipo de personajes en Mayorga. El primero resalta el estado anodino que habita a sus personajes, en el cual, mientras más se sigan sumergiendo en él, más querrán seguir luchando por su futuro:

Se mueven en el vacío cual si tocaran instrumentos sin cuerdas; con un ritmo torpe, casi estancado, hipnótico... La vida se escurre como agua de sus manos, y los arrastra, los engulle como una vorágine a tapones de corcho. Pero cuanto más plúmbea es la inercia, tantos más agudos se vuelven sus anhelos de futuro. Sensibles a todo rumor, máquinas de presagios, ansían un indefinido mañana, una época lejana en que será más armoniosa la vida [Ripellino, 2001: 73].

El segundo llama la atención sobre que la belleza de estos personajes radica justamente en su debilidad, que es, según Nabokov, una de las pocas cosas que nos pueden dar una esperanza de futuro:

Lo importante es que esos personajes chejovianos son los portadores desdichados de una verdad humana, difusa pero hermosa; una carga que no pueden ni quitarse de encima ni llevar a cuestas. Los personajes de Chéjov están en un continuo tropezón -el del hombre

que tropieza por ir mirando las estrellas: es infeliz y hace infelices a los demás (...) pasan noches enteras proyectando mundos que no son capaces de construir pero el solo hecho de que unos hombres así, llenos de fervor, abnegación ardiente, pureza de espíritu, elevación moral; el solo hecho de que unos hombres hayan vivido y probablemente sigan viviendo sin saber dónde ni saber cómo, es una promesa de un futuro mejor para el mundo en general; porque quizá la más admirable de todas las admirables leyes de la naturaleza sea la supervivencia del más débil (...) los hombres y las mujeres -de Chéjov- son encantadores por ser insignificantes [Nabokov, 1997: 220].

### **2.2.3. BRECHT Y MAYORGA**

SON MUCHAS LAS características por las cuales se relacionan las poéticas brechtiana y mayorguiana. Desde la misma búsqueda por hacer reflexionar acerca de las condiciones históricas en que ha tenido lugar la vida humana, hasta la utilización de recursos teatrales similares en busca de “el efecto de distanciamiento” -que Spooner identifica como recurso estético y filosófico de su dramaturgia [2014: 18]-. No obstante, la característica que, en mi opinión, más conecta estas dos poéticas, es la importancia que se da al espectador al convertirlo en el elemento central del teatro, transformándolo, así, en factor imprescindible de la construcción total del acontecimiento escénico.

Este protagonismo del espectador se relaciona directamente con la acertada idea que plantea, acerca de este tema, Kaprow en *la educación del des-artista*, en donde propone que el arte no se encuentra en el objeto sino en el ojo del que lo ve [Kaprow, 2007: 23]. De esta manera, la experiencia artística ocurre en la unión de lo que se crea con el que lo mira. Siguiendo esta misma línea, Mayorga argumenta que en el teatro “Lo que importa no son las ideas del autor, sino la reflexión que la obra provoque en el espectador” [Mayorga, 2000: 24]. Añadiendo, en otro escrito, que “solo valdrá la pena trabajar en un teatro que enriquezca la experiencia del espectador” [Mayorga, 2001b: 15].

Dentro de este mecanismo, el personaje cumple un papel fundamental ya que es el encargado, de la mano con el actor, de procurar que surja dicho convivio teatral y así lograr una experiencia sentida entre público y escena; una asamblea que desestabilice a sus integrantes y produzca un después transformador. En Brecht se utiliza un desdoblamiento entre el personaje y el actor, un dialogo entre ellos, no un injerto, con el fin de mantener la conciencia crítica del espectador y suprimir su identificación. En Mayorga existe una mezcla entre identificación y distanciamiento. La distancia, Brecht la hace con cuadros escénicos independientes, canciones, letreros o con intervenciones

directas al público, y Mayorga a través del juego metateatral: incluyendo el público en el proceso de creación de los personajes, ya sea con la construcción de una obra teatral (*Himmelweg*), con la escritura de un relato (*El chico de la última fila*), o con la existencia de un acotador-narrador (*Hamelin*). Todos estos mecanismos, al igual que el distanciamiento o extrañamiento brechtiano, buscan enriquecer la experiencia del espectador y poder ver la realidad, como dice Mayorga, a través de un artificio que muestre lo que el ojo común no ve.

Mayorga comenta, al respecto de Brecht:

La condición de posibilidad del teatro histórico no es aquello que diferencia unos tiempos de otros, sino aquello que atraviesa los tiempos y que permite sentir como coetáneo al hombre de otro tiempo. Incluso piezas como *Madre Coraje y sus hijos* o *Galileo Galilei*, con las que Brecht buscó que sus espectadores reflexionasen sobre las condiciones históricas en que tuvo lugar la vida humana en una época y que se hiciesen conscientes de su propia historicidad, solo son leídas o puestas en escena porque unos hombres de hoy se reconocen en esos personajes que representan a personas históricas [Mayorga, 2013: 5].

Esta idea de reconocerse en un personaje, está ligada íntimamente con el proceso de identificación; aunque Brecht se opusiera a ello, es una de las razones por las cuales muchos personajes son personas que existieron o existen, con lo que se busca *conmover* al espectador, *mover con*, sentirse en el cuerpo de aquel personaje dramático o de aqueste otro y, de esta manera, reflexionar a partir de la comparación de lo que el espectador hace y lo que hace el personaje teatral que se le enfrenta.

#### **2.2.4. EL PERSONAJE ABSURDO DE MAYORGA**

SIN DUDA, UNA de las corrientes dramáticas que más se hermanan con la poética mayorguiana es la de los años 50 del siglo XX. Estos personajes que se vuelven abstracciones, que solo poseen signos arquetípicos y poco más, nos acompañan en obras como *Animales nocturnos*, *Más cenizas* y en casi todas las obras cortas de su dramaturgia. Aquellas obras que no hacen tan patente esta “entidad genérica” [Ryngaert, 2006: 170], ya sea por ser personajes históricos o un poco más “elaborados” (nombre y biografía), de todos modos generan diálogos que rememoran a la dramaturgia “absurda” de los años 50. Personajes reducidos a su esqueleto social, moral o psicológico, que no tiene pasado ni porvenir. El dramaturgo absurdo a través de ellos busca, primordialmente, denunciar -

como dijimos antes- el imperialismo del lenguaje que enmascara el fracaso de los hombres para apropiarse del mundo. No obstante, aunque estos “entes generalizados” estén sustraídos de toda historicidad, están marcadas por su tiempo, estableciendo duplas sociales como verdugo-víctima, amo-esclavo, etc.

En *Animales nocturnos*, por ejemplo, los personajes son como siluetas o figuras. Como dice Erwan Burel, desaparece “el realismo psicológico” [Burel, 2011: 33] y el personaje pasa a significar solo un adjetivo: Hombre Bajo, Hombre Alto, Mujer Baja, Mujer Alta. Se pone en evidencia, así, una relación de superioridad o inferioridad física que hace funcionar a los personajes, uno en pro del otro.

En obras como *El Gordo y El Flaco*, *El traductor de Blumemberg*, *Más Ceniza y Reikiavik*, encontramos profundas reminiscencias del teatro beckettiano en el que, como dice Manuel Barrera Benítez, “abundan las declaraciones tautológicas y absurdas” [Benítez, 2001: 17]. En estas obras los personajes esperan a otros que nunca llegan o que están pero nunca aparecen en escena, convirtiendo algunas veces su ausencia en el motor principal de la situación. La figura ausente de Max en *Más ceniza* y el viaje en tren sin conductor de *El Traductor de Blumemberg*, el juego eterno de Waterloo y Bailen en *Reikiavik* y la clara similitud entre *El Gordo y el Flaco* y *Esperando a Godot*. Estos personajes históricos que están en decadencia y esperan que alguien los vuelva famosos de nuevo, mientras tanto están acompañándose y reinventándose: “Tu siempre estás aquí. Siempre estamos los dos aquí” [Mayorga, 2014a: 248]. Esta dupla que habla por hablar, por la necesidad de saber que aún existen, indudablemente se asemejan a Vladimir y Estragón, entes beckettianos para los que el silencio es biológicamente imposible, extrayendo así de la debilidad del lenguaje un teatro completamente diferente.

### **2.2.5. INFLUENCIAS DEL TEATRO POSDRAMÁTICO<sup>10</sup>**

AUNQUE LA DRAMATURGIA de Mayorga se encuentre inscrita de manera general dentro del canon aristotélico y stanislavskiano, en el que se revaloriza principalmente la palabra al

---

<sup>10</sup> Utilizamos este término propuesto por Lehmann con el que intenta describir el conjunto de expresiones artísticas que ocurren en Europa desde los años 60 hasta la fecha. Somos conscientes de toda la polémica que ha generado este término y de todas las opiniones en contra que desvirtúan esta idea, por muchas razones que creemos no es necesario explicar en este apartado. No obstante, en este caso, nos sirve para tomar esta noción como punto de referencia de las influencias que ha tenido Mayorga de artistas que el teórico alemán enmarca dentro de dicho teatro.



generar acción desde una perspectiva dramático lingüística, podemos encontrar en su teatro algunas influencias del teatro posdramático, sobre todo del trabajo teatral de Tadeusz Kantor que Mayorga califica como “uno de los grandes maestros del teatro europeo de las últimas décadas” [Aznar Soler, 2011a: 74]. Dentro de la labor que realiza el teatro mayorguiano de recuperar el fenómeno de la memoria para la experiencia del espectador, la poética kantoriana es un referente fundamental.

Si observamos, por ejemplo, el juego teatral que propone Tadeusz Kantor en escena y el mecanismo dramatúrgico que construye el teatro histórico de Juan Mayorga, nos damos cuenta de que ambos surgen a partir de provocar una tensión entre dos campos específicos: el presente y el pasado. Este presente pertenece, en Kantor, a la realidad de los actores en escena y, en Mayorga, al tiempo actual en que se presenta la obra. El pasado se corresponde en Kantor a la ficción o al texto dramático de la obra y, en Mayorga, a sucesos históricos de la humanidad. Más adelante veremos cómo dichos conceptos, en ambos artistas, se mezclan, convirtiendo claramente el presente en realidad y el pasado en ficción.

En el caso del director polaco, su enorme gusto por la literatura dramática pero al mismo tiempo su rechazo por la manera convencional de realizarla en escena, lo llevaron a crear un juego escénico que establece un conflicto o tensión constante entre la ficción dramática -que para él es al mismo tiempo el pasado- y la realidad que, como dijimos antes, se relaciona con el presente creado por los actores en el espacio. Esta ficción del drama, según Kantor, “es un compendio de espacio muerto, personajes muertos y pretérito perfecto” [2010b: 189], que utiliza la realidad cotidiana de la escena para manifestarse y, de esta manera, hacer convivir ficción dramática y realidad en un mismo lugar.

Una tensión similar ejerce Mayorga dentro de su dramaturgia, entre el pasado y el presente. El dramaturgo madrileño utiliza la figura matemática de la “elipse” para explicar el mecanismo que busca poner en funcionamiento con su teatro histórico. Dicho mecanismo consiste en crear un espacio que resulte de la tensión entre el pasado y el presente, con el fin de construir un diálogo entre nuestra actualidad y ese momento distante, diálogo que nos permita ver aquello que escapa a nuestra visión. Esta tensión logra crear el pasado de una nueva manera cada vez que es observado y, así, sacar a la luz acontecimientos olvidados y darles una nueva perspectiva.

Por otra parte, el mecanismo teatral sustentado por Mayorga en su ensayo *El dramaturgo como historiador*, en el que personas de otro tiempo son encarnadas o reencarnadas por otras personas aquí y ahora [Mayorga, 2013: 2], está íntimamente relacionado con uno de los procedimientos escénicos propuestos por Kantor llamado “ritual místico artificial”, que consiste en que el personaje del drama -que para Kantor es el muerto-, realiza un recorrido desde el otro mundo (universo de los muertos-ficción), al mundo material o presente, para encontrar su víctima (actor vivo) y meterse dentro de ella. En *El retorno de Ulises* de Wyspiański, una de las primeras obras de Kantor, le proponen a un héroe histórico realizar un viaje desde el pasado a través de la maquina escénica, para manifestarse en el presente: “Ulises desciende de las profundidades de la Historia. Se convierte en un actor trágico” [Kantor, 2010b: 22]. Descienden también de la historia a la escena mayorguiana: Stalin, Bulgakov, los judíos del gueto, la tortuga de Darwin, Copito de Nieve, Bobby Fischer, Boris Spasski, etc. Viajan a través de un doble, el actor, y buscan interpelar el presente de los hombres haciéndoles experimentar un proceso de memoria y reflexión.

Como dijimos anteriormente, para ambos artistas la ficción representa el pasado y la realidad el presente. Estos dos campos se ponen en juego en escena y, gracias a dicho juego, nacen ambas poéticas teatrales. No obstante, vale la pena aclarar que este juego en Kantor es un mecanismo plenamente escénico, en el que la realidad (presente) pertenece a la materialidad de los actores, al espacio y a los objetos que entran en conflicto con la ficción del drama, mientras que en Mayorga este choque entre realidad y ficción se realiza dentro del texto dramático. Por tanto, el bautizar como real a uno de los dos universos dramáticos que se plantean en las tramas mayorguianas, obedece a la necesidad de poder diferenciarlos, pues de antemano se sabe que ambos mundos son ficticios, solo que de una ficción nace la otra y ésta obliga a la primera a tomar el nombre de realidad.

Kantor, con el fin de realizar este juego entre realidad y ficción, decide establecer un procedimiento que anula por completo la reproducción fiel del texto dramático, creando un sistema escénico en el que la dimensión textual no es ilustrada por la acción escénica sino que acción y texto toman vías independientes. Este funcionamiento es una de las características fundamentales de su poética teatral, denominado el sistema de la “vía doble”. En *La clase muerta*, por ejemplo, trabaja con uno de los textos teatrales de

Witkiewicz<sup>11</sup>, titulado *Tumor Mózgowicz*. Es así como de la lucha entre la ficción que propone el texto de Witkiewicz y la realidad de la escena, surge *La clase muerta*. Dicha realidad escénica la construyen los actores viejos interpretando a niños, ejecutando una partitura de acciones físicas construidas a partir de una sucesión de secuencias que no forman ninguna disposición argumental. En el espectáculo, solo cuando esta realidad autónoma de la clase muerta ha sido plenamente dibujada en escena - prácticamente toda la primera parte de la obra-, comienza el espectáculo a ocuparse de la acción de *Tumor Mózgowicz*.

Con el fin de dar cuenta de forma más específica sobre este mecanismo, tomaremos un ejemplo concreto de la aplicación del sistema de la “vía doble” en *La clase muerta*.

El cuadro décimo de la primera parte, titulado “Escena familiar” [Kantor, 2010a: 103], es el primer momento en el que comienza a generarse esta tensión entre la realidad de la clase muerta y la realidad del drama. El viejo del wc es arrastrado violentamente al wc y, justo en ese momento, ocurre el mecanismo de posesión en el que el espíritu del personaje muerto (*Tumor Mózgowicz*) se apodera del actor (viejo del wc) y comienza a hablar a través de él. Acto seguido, todos los personajes, poseídos por los personajes de la obra de Witkiewicz, empiezan a decir parlamentos sueltos. Los dobles traen una máquina familiar en la que depositan a la mujer con la cuna mecánica, realizando un juego macabro en el que le abren y cierran las piernas. En esta situación podemos ver claramente las dos realidades independientes que propone Kantor: por un lado se produce un dialogo de esposos entre Tumor (viejo del wc) y Rozhulantyna (mujer de la cuna mecánica) que se realiza en “la esfera imaginativa de la obra de Witkiewicz” [Kantor, 2010<sup>a</sup>: 114], y, por el otro, estos mismos personajes están siendo víctimas de un juego macabro de los demás que supone una acción real y concreta. Como ésta hay, a lo largo de todo el espectáculo, seis intromisiones más de la esfera del drama en la realidad de la clase muerta.

---

<sup>11</sup> Stanisław Ignacy Witkiewicz (1885-1939), artista polaco que cultivó diversos ámbitos de expresión. Además del arte gráfico, la novela y la pintura, el drama ocupó un lugar protagónico en su obra. Escribió aproximadamente unas treinta piezas teatrales regidas por los principios de su teoría sobre la forma pura. Esta teoría constituye una profunda reflexión del artista sobre el arte dramático y el teatro de su época.

Pasando al teatro de Juan Mayorga, vemos cómo este juego entre realidad y ficción se manifiesta en la dramaturgia de obras como: *Palabra de perro*, *El chico de la última fila*, *Reikiavik* o *Himmelweg*. En ellas se plantea una existencia simultánea o sucesiva de estos dos universos en escena. En *El chico de la última fila*, por ejemplo, Mayorga nos instala primero en una realidad: la de un profesor de literatura frustrado que lee, en compañía de su esposa Juana, el relato de un alumno suyo. De esta realidad comienza a surgir una ficción creada por Claudio, el alumno de Germán, que empieza a escribir una novela tomando como inspiración las visitas que hace a casa de su amigo Rafa. Una vez dispuestos estos dos mundos, uno real y otro ficticio, empiezan a convivir de manera simultánea en la escena creando un lenguaje dramático-narrativo auténtico y fascinante.

Luego está *Himmelweg*, una obra en la que se cuenta la historia de la visita de un delegado de la Cruz Roja a un campo de concentración, durante la Segunda Guerra Mundial. La obra se divide en dos espacios concretos, exceptuando el monólogo del Delegado y el del Comandante. Estos dos espacios son: los ensayos de los judíos dirigidos por Gottfried, el presunto alcalde de la ciudad –espacio que podríamos denominar la ficción de la obra-, y las reuniones de planificación de “la gran obra” entre el Comandante nazi y Gottfried –espacio que correspondería a la realidad de la misma-. No obstante, a diferencia de las obras tratadas anteriormente, en donde los personajes huyen de la realidad en busca de la ficción como refugio o como instrumento de búsqueda de identidad, en *Himmelweg*, los judíos son torturados por medio de la ficción, son obligados a fingir que están felices ya que, mientras interpretan bien su papel, seguirán vivos.

En *Himmelweg* también reconocemos otro de los recursos kantorianos que Mayorga introduce en su teatro y es el fenómeno de la repetición. Este mecanismo Kantor lo plantea como un dispositivo que conduce a reflexionar sobre nuestra vida frente a lo infinito [2010b: 223]. En sus textos escritos en 1980 sobre la obra *Wielopole-Wielopole* argumenta que “este oscuro proceso de repetición es una protesta y un reto” [1981: 20]. A partir de este fenómeno, según Silvia Susmansky, Kantor enfrenta el tiempo cronológico de la mimesis al tiempo circular de la repetición: “El espectáculo paradigmático de esta estrategia será *Wielopole-Wielopole* (1985), que, desde el título, constituye la puesta en escena de la repetición” [Susmansky, 2014: 10].

Es así como, en dicha obra, aquella habitación de la infancia es arreglada una y otra vez y la familia de Kantor viajará por la habitación varias veces, mudándose y volviendo a regresar, y la cámara ametralladora retratará y fusilará repetidamente a los soldados y sus padres se casarán dos veces, etc.

En el teatro de Juan Mayorga, como ya dijimos antes, este recurso de la repetición se desarrolla en *Himmelweg*. Mayorga mismo reconoce que las escenas de los judíos ensayando la obra escrita por el Comandante nazi, están inspiradas en la densidad teatral que arroja el teatro de Tadeusz Kantor:

Por mi parte, como espectador de la mayoría de puestas en escena de Kantor, me atrevo a decir que hay algo en la estructura de *Himmelweg* que, como lector y director por tanto de una imaginaria puesta en escena, siento más cercana a la atmósfera de Tadeusz Kantor, por su intensidad escénica y por su repetición y morosidad [Aznar Soler, 2011a: 108 N].

En efecto, dichas escenas no poseen una estructura dramática convencional sino que apuestan más por la construcción de una atmósfera espesa a través de la insistente repetición.

Por otra parte, el armazón dramático de *Himmelweg* también está construido con base en el principio de la repetición, pues la trama completa de la obra se nos revela en el primer fragmento y las escenas siguientes son, como dice Mayorga, un insistente rodeo del mismo objeto [Aznar Soler, 2011b: 273]. De esta manera, el dramaturgo madrileño construye una estructura teatral que obedece más a la poética kantoriana que a una estructura aristotélica o brechtiana.

Otro gran artista de la escena europea que, sin duda, ha influido de manera considerable en la dramaturgia mayorguiana es Peter Brook, quien rescata en su teatro una frase que constantemente repite Mayorga: “El teatro sucede en la imaginación del espectador”. No obstante, para que suceda allí, esa imaginación debe generarla el actor quien, a través de sus personajes, hace transitar a los espectadores por el relato, convirtiéndolos en cómplices íntimos de su creación.

En el teatro del director inglés existe una ausencia casi total de escenografía: solo el lenguaje de la música y el juego de los actores recrean historias donde la palabra resuena en el público. Estas carencias de vestuario, efectos escénicos y escenografía, crean un teatro en el que la mayor potencia escénica es la imaginación, a la que Brook denomina único sustrato de todos sus espectáculos teatrales [Rosado, 2012]. En su último

espectáculo<sup>12</sup>, el director inglés, a través de uno de los actores, cita la célebre frase de Picasso: “El arte es una mentira que nos acerca a la verdad”. De esta manera, a, través de la sencillez, logra llegar a lo sublime y rozar las fibras más profundas y sensibles del espectador. Esta economía de medios y este derroche de ingenio, se logran gracias al actor que crea una serie de estímulos con los que llena el “espacio vacío” que hay entre el texto y la acción, abriendo paso así al teatro de la imaginación, mecanismo cuyo secreto -por parte del actor- reside en no “imitar” algo sino en ser capaz de encarnar lo invisible.

Mayorga, por su parte, incluye este recurso proponiéndoselo, incluso, directamente al espectador: “Mi padre me contó que iba a una escuela tan pobre que tenía que llevarse la silla de la casa. “Hamelin” es una obra de teatro tan pobre que necesita que el espectador ponga con su imaginación, la escenografía, el vestuario y muchas cosas más” [Mayorga, 2007: 9]. Sus obras, por tanto, apelan también a esta imaginación que surge entre actor y espectador como única herramienta para llegar a vislumbrar la verdad de las cosas. El lenguaje de su teatro se encuentra, como dice él, “en algún lugar entre el gesto y el pensamiento, donde las palabras tendrán -ni más ni menos- la importancia que tienen en los sueños” [Mayorga, 2001a: 43].

Dice Claire Spooner al respecto de la imaginación en el teatro de Mayorga:

No cabe duda de que una puesta en escena realista de la obra de Mayorga sería fallida (...) como corolario de una dramaturgia de la palabra, éste aboga por un teatro pobre, de una sobriedad tal que persigue a toda costa despojarse del ornamento para dar con la desnudez de la palabra en el espacio vacío del escenario (Peter Brook) (...) De ahí que la imaginación sea la invitada de honor en el teatro de Mayorga, quien le rinde homenaje al llamar a su Compañía La Loca de la Casa [Spooner, 2014: 15].

Por otra parte, Brook también comparte, junto con Mayorga, el pensamiento de que el teatro del pasado puede decirnos incluso más de nuestro presente que del propio pasado:

Las elecciones francesas han sido pura tragedia shakespeariana. Si analizamos el sangriento duelo de los Montescos y los Capuletos entendemos mejor la brecha que hoy divide Francia y la diarrea verbal de sus políticos [Rosado, 2012].

---

<sup>12</sup> *El valle del asombro* de Peter Brook, espectáculo presentado en Madrid en octubre de 2014 en los Teatros del Canal.

Por último, transcribiremos una cita de John Gabriele que, en nuestra opinión, describe con gran acierto algunas de las cualidades de la dramaturgia mayorguiana, por las cuales su teatro puede denominarse posmoderno:

El teatro de Juan Mayorga se conforma a lo que enumera Richard Palmer como los elementos indispensables de todo teatro posmoderno: la confluencia espacio-temporal, la creación de múltiples perspectivas de conciencia, el rechazo de una trama bien construida y personajes identificables, el uso del lenguaje como medio de una exploración ontológica y el desafío de una verdad absoluta. La dramaturgia de Mayorga se caracteriza por una sutileza poética y una confluencia de sugerencias, elipsis y analogías que resultan en un curioso experimento en lo abstracto donde lo empírico y lo fantaseado chocan para acabar en una dialéctica de raíz ontológica. Dicho de otro modo, el teatro de Mayorga es posmoderno porque desafía la autoridad de la representación artística tradicional y el poder de ciertas realidades institucionalizadas. Sus dramas se caracterizan por una textualidad y una teatralidad abiertas y más transgresoras, lo cual nos sugiere que la experiencia teatral para Mayorga es un proceso de exploración. Conclusivamente, las convergencias y divergencias que caracterizan su dramaturgia cuestionan las formas convencionales del saber y conocer y del ser y estar, lo cual nos permite calificar su teatro como posmoderno, un teatro en el cual el entrecruce de textos, contextos y significados está fuera de nuestro control y quizás del control del mismo Mayorga [Gabriele, 1999: 142].

Como podemos ver, Mayorga a lo largo de toda su creación ha dejado teñir cada una de las partículas que componen a sus personajes con grandes hallazgos teatrales de otros dramaturgos y directores que han renovado y transformado la escena teatral en Occidente. Así como su teatro busca recuperar y reformular la historia de la humanidad para que interpele nuestro presente, de igual forma rescata y replantea propuestas teatrales de creadores y corrientes anteriores en busca de un lenguaje teatral actual que haga frente a nuestra sociedad. Gracias a esta dieta teatral polifórmica y radicalmente diversa, logra crear personajes e historias que asaltan la curiosidad del lector y del espectador haciéndoles vivir una experiencia que, a través de la palabra, alcanza a tocar las zonas más profundas y sensibles de la humanidad.

No queremos finalizar este apartado sin antes llamar la atención, así sea de paso, sobre otras características interesantes de los personajes mayorguianos -que pueden, sin duda, ser caminos para recorrer en futuras investigaciones-. Entre esas peculiaridades resaltamos la aparición, en muchos de sus textos, de personajes latentes o ausentes, capaces de mantener la tensión de gran parte de la acción dramática de la trama,

condicionando muchas veces la realidad de los personajes visibles. Max en *Más ceniza*; Silesius en *El traductor de Blumemberg*; los guardianes en *Palabra de perro*; el presidente y el Hombre en *El sueño de Ginebra*; el botones en *El gordo y el flaco*; el bibliotecario en *BRGS*; los soldados y perros que tiran de las correas en *Legión* y en *Angelus novus*; el exesposo de Paula en *El arte de la entrevista*. En otras obras Mayorga hace que este personaje ausente se torne presente: es el caso de Stalin en *Cartas de amor a Stalin*, que en la primera parte es un personaje ausente y, por tanto, adopta la imagen que le proporciona cada espectador pero, posteriormente, esta imagen será rebatida o anulada por el personaje dramático de carne y hueso que irrumpe en la escena.

Otros de los personajes que cumple un papel fundamental dentro de su dramaturgia son las mujeres, que en muchas de sus obras son quienes generan giros radicales en la acción dramática. María (*Más ceniza*), Niña (*Angelus Novus*), Bulgakova (*Cartas de amor a Stalin*), Jacqueline Kennedy (*El sueño de Ginebra*), Harriet (*La tortuga de Darwin*), la mujer Alta (*Animales nocturnos*), la niña y la mujer pelirroja (*Himmelweg*), Juana (*El chico de la última fila*), Teresa de Jesús (*La lengua en pedazos*), la nieta del cartógrafo y Blanca (*El Cartógrafo*), Ángela (*Los yugoslavos*), y Rosa y Cecilia (*El arte de la Entrevista*). Todos estos personajes tienen en común la valentía y la enorme fortaleza de sobreponerse a sus temores y enfrentarse a grandes riesgos en la búsqueda de su transformación, la necesidad de huir de los espacios y las personas que las oprimen y les impiden ser felices. Algunas que tienen pareja, aman sin condición pero son conscientes de la necesidad de cambio y de la urgencia por defender la verdad por encima de todo. Al mirar todo el corpus dramático mayorguiano resalta, a simple vista, el protagonismo de los hombres en casi todos los textos. No obstante, la capacidad que poseen los personajes femeninos de evolucionar y aprender de situaciones catastróficas - que a su vez les hacen desarrollar una enorme fortaleza para continuar en pie de lucha-, es una de las cualidades que, en mi opinión, dan a su dramaturgia una trascendencia y humanidad, únicas.

Dice Mayorga con respecto a los personajes femeninos de sus obras:

En el teatro y en la vida tengo más esperanzas en las mujeres que en los hombres (...) también en otras piezas mías es una mujer el único personaje que desafía al poderoso con un gesto rebelde. Estoy pensando en la Bulgakova de *Cartas de amor a Stalin* o en la Mujer Alta de *Animales Nocturnos*. Supongo que ello responde a una mayor confianza en



la capacidad de disidencia de la mujer. Y que esta confianza se debe a que he conocido más mujeres valientes que hombre valientes [Aznar Soler, 2011b: 274].

Observamos también en muchas de sus obras similitudes entre personajes que obedecen, algunas veces, a estructuras dramáticas análogas. Lo podemos ver con Julián en *Siete hombres buenos*, con Benet en *El jardín quemado* y con el Juez en *Hamelin*. Estos personajes se empeñan en la búsqueda de la verdad a toda costa. La obstinación de los protagonistas por desenmascarar la verdad oculta y el encubrimiento de ésta por parte de los demás, establece el conflicto primordial sobre el cual se desarrollan las tres historias. Otra clara similitud entre estructuras dramáticas existe entre *Palabra de perro* y *La tortuga de Darwin*, en donde uno de los personajes interroga a otro a lo largo de casi toda la obra. Y uno de los conflictos que acompañan muchas de las situaciones escénicas de las obras mencionadas es, justamente, la presión que ejerce un personaje para que el otro recuerde (El doctor en *La tortuga de Darwin* y Copión en *Palabra de perro*), y la desesperación del otro por el esfuerzo que implica el incesante recordar (Harriet y Berganza).

A propósito de las similitudes entre personajes de Mayorga, comenta Pérez Rasilla:

El profesor de Historia no es muy diferente del juez que investigaba al caso de *Hamelin*, riguroso y tenaz, pero paradójicamente insolvente para dar respuesta a su propio problema familiar. Y no está lejos tampoco del Bulgakov de *Cartas de amor a Stalin* o del profesor de literatura de *El chico de la última fila*, a quienes les sucede algo semejante. Pero cabe establecer también otro paralelismo con el Delegado de la Cruz roja, que llevaba a cabo la fallida investigación en *Himmelweg*. E incluso, aunque resulte un tanto más forzado, con el Gordo de *El gordo y el flaco*. Todos ellos son seres ensimismados y ajenos, incapaces de afrontar una parte de la realidad, justamente aquella que les es más cercana [Rasilla, 2010].

Esta negación de la realidad es otra característica que acompaña a sus personajes que, en ocasiones, utilizan la ficción como válvula de escape para huir de su realidad. De la misma forma en que los personajes del *Decamerón* de Boccaccio huyen de la realidad de la peste bubónica para refugiarse en la ficción que recrean cada día en la villa de Florencia, algunos personajes de Mayorga huyen de una ficción -creada por el mismo Mayorga-, a otra ficción –la creada por ellos-. Y es gracias a esta transición que pueden seguir viviendo. Le dice Harriet, protagonista de *La tortuga de Darwin*, al Profesor: “¡Todo es posible! Nunca me he sentido tan ágil, tan veloz ¿te pesa el cuerpo? Imagínate

pájaro. De aquella gente aprendí que la realidad pesa menos si sabes escapar con la fantasía” [Mayorga, 2014a: 206]. Entre estos personajes podemos nombrar al Gordo y al Flaco; a Claudio y a Germán en *El chico de la última fila*; y a Bailén y Waterloo en *Reikiavik*, entre otros.

Advertimos, también, cómo esta oposición a la realidad muchas veces los incapacita para asimilar su identidad y su historia concreta, convirtiéndose en personajes incapaces de asumir los retos que les plantea el destino. Bulgakov (*Cartas de amor a Stalin*), el Gordo (*El Gordo y el Flaco*), Germán (*El chico de la última fila*), Montero (*Hamelin*), el Hombre Alto y el Hombre Bajo (*Animales Nocturnos*), y Berganza y Cipión (*La paz perpetua*), todos ellos son seres ensimismados, incapaces de afrontar una realidad en que, indefectiblemente, están abocados al fracaso. Fracaso del que, sin duda, sacarán algún aprendizaje. Se debaten entre sus razones y miedos, en un ir y venir que saca a flote sus contradicciones. No obstante, esta sensación de contradicción, facultad intrínseca de lo humano, es lo que los hace convertirse en personajes polifónicos. Como dice Mauricio Kartún “seres que no piensan en análogo sino que piensan en estéreo, dos caras de una misma moneda”<sup>13</sup>. Este tratamiento dialéctico del carácter de los personajes es, sin duda, una de las cualidades principales que busca Mayorga con sus personajes:

Mayorga piensa que lo fundamental del teatro es el personaje y que un gran personaje es aquel que incluso si se muere no puedes dejar de mirar, que no es bueno ni malo, sino todo lo contrario; en algún sentido es demoníaco, es contradictorio, también es angélico, está en permanente proceso de juicio [Benítez, 2001: 14].

Por último, nos gustaría reflexionar acerca de la conexión que construye Mayorga entre personajes y filosofía. El dramaturgo madrileño ha procesado y reformulado todo su saber teórico y filosófico para desprenderse de él y legarlo, en cierta medida, a sus personajes. En las palabras de éstos, resuenan ideas y corrientes filosóficas con las que el dramaturgo está de acuerdo o no, pero que las pone sobre la escena con el fin de provocar una profunda reflexión en torno a la condición humana. Entre los ejemplos que podemos mencionar se encuentran *Últimas palabras de Copito de Nieve* y *La Paz perpetua*. El primer texto, de una poderosa raíz intelectual, coloca a un simio a debatir sobre la muerte como problema filosófica. En él utiliza, sobre todo, el pensamiento de Montaigne que, a

---

<sup>13</sup> Palabras pronunciadas por el dramaturgo argentino Mauricio Kartun en sus clases de dramaturgia el marzo de 2011 en Buenos Aires.

través de su filosofía, incita a la humanidad a vivir su existencia en libertad para que la muerte no los encuentre “plantando flores”. La segunda obra conduce a Mayorga a abrir una reflexión que convierte al terrorismo en la mayor amenaza para preservar los valores del sistema democrático y, por ende, aleja a la sociedad de disfrutar de la paz utópica soñada por Kant. Asimismo, encontramos en esta obra una fuerte tradición filosófica construida por otros pensadores como Pascal con su “filosofía del corazón”, Hobbes con su noción de “miedo político”, y las ideas de Todorov que, al igual que *La paz perpetua* de Mayorga, pretenden alertar sobre los grandes peligros ajenos al verdadero espíritu de la Ilustración que la sociedad encontrará en el terror como forma extrema de moralismo.

### **2.3. EL CAMBIO DE LA MIRADA ANIMAL NO HUMANA EN LA HISTORIA DE LA LITERATURA Y DEL TEATRO**

LA NECESIDAD DE los seres humanos de crear personajes animales hunde sus raíces, según Kazuya Akimoto, en las tablillas de arcilla escolares, en la Mesopotamia, dos mil años antes de nuestra era [2010: 16]. Se contaban historias de animales dotados de características y comportamientos humanos pero que conservaban sus rasgos animales. Como dice Ana Pérez: “dentro de una tipificación tradicional, como puede ser la astucia del zorro, la voracidad del lobo o la estulticia del asno” [1995: 99]. Sin embargo, no fue hasta comienzos del siglo VII a. C. que Hesíodo creó una historia con este tipo de personajes<sup>14</sup> [Rodríguez Adrados, 2005: 33]. Su objetivo final radicaba en transmitir una enseñanza. Es así como, en la época grecolatina, nace el género literario de la fábula en el que la mayoría de las veces los protagonistas son animales y su objetivo –como se ha dicho- es recrear una enseñanza didáctica o moralizante que, casi siempre, aparece explícita al final del relato. Otra de las fuentes en las que se basa el surgimiento de la fábula es, según Antonio Rodríguez Almodóvar [2007], son los apólogos orientales, extendidos desde la India a Portugal por las migraciones de los pueblos indoeuropeos en tiempos prehistóricos. Estos son el *Panchatantra* y *Calila et Dimna* (colección de fábulas en idioma sánscrito en prosa y en verso, compuestas en el siglo III a. C), recogidas en castellano a partir de los siglos XII y XIII. Fábulas que, por demás, tienen mucha

---

<sup>14</sup> La fábula del ruiseñor que aparece en su poema “Los trabajos y los días”.

similitud con las de Esopo y que, según Rodríguez Almodóvar, ya existían en la península por tradición oral desde tiempos inmemoriales. Espinosa las denomina las “antiguas tradiciones hispánicas de origen prehistórico” [1946-1947: 243].

La fábula, entonces, es una pieza inverosímil, breve y con pocos personajes cuya estructura radica en la oposición de dos personajes que se encuentran en niveles contrarios (uno en el alto y otro en el bajo) y que, a raíz de un suceso imprevisto, se intercambian las posiciones dando como resultado una clara enseñanza moral [Vandendorpe, 1989: 24]. La brevedad de sus historias tiene como objetivo representar una máxima de manera popular y accesible a todos. En ellas los personajes no aparecen individualizados: representan al hombre común bajo la apariencia del animal. En este sentido, según María Jimena Schere, la fábula abre el camino para la creación de los personajes de la comedia aristofánica que de igual manera se aleja de los héroes o personajes míticos pero, en vez de crear animales, se sitúa en la realidad contemporánea y crea personajes humanos anti heroicos [2009: 210].

No existen razones que expliquen, a ciencia cierta, el porqué los seres humanos decidieron utilizar a los animales para este objetivo. No obstante, según Ana Pérez, en la fábula se utilizan los animales por los mismos fines utilitarios por los cuales el humano siempre se ha relacionado con el animal. Los humanos han utilizado a los animales como alimento, transporte, calzado, compañía, etc. [1995: 99].

Entre los autores de fábulas más conocidos se encuentran Esopo (alrededor del siglo VI a. C.), en Roma, Horacio (65 a. C.-8 a. C.) y Fedro (15 a. C.-55 d. C.), quien trasladó el género de la prosa al verso.

En la Edad Media, entre los siglos XII y XIII, la fábula se sigue transmitiendo gracias a un conjunto de poemas franceses titulados *Roman de Renart*, compuestos, la mayoría, por clérigos anónimos. En el Renacimiento los humanistas utilizan muy a menudo la fábula, pero es en el siglo XVII que ésta alcanza su mayor auge gracias a Jean de La Fontaine (1621-1695). Le sigue, después, el escritor Jean Pierre Claris de Florian (1755-1794) quien, a su vez, inspiró al inglés John Gay (1685-1732) y a los españoles Tomás de Iriarte (1750-1791) y Félix María Samaniego (1745-1801).

Otro género literario que tiene como protagonistas a los animales, es el cuento. Según Propp, los cuentos con animales nacieron “durante la época del desarrollo de la

humanidad en que la principal fuente de subsistencia era la caza; su origen está relacionado con el totemismo, sistema de creencias de los cazadores primitivos, en virtud del cual se consideraba que algunos animales eran sagrados e incluso tenían un vínculo sobrenatural con la tribu” [1983: 23-24]. No obstante, el mismo Propp explica que esta función se dejó en el olvido, ya que de la función totémica se pasó a la fabulística. Espinosa, por su parte, propone la existencia paralela de estas dos clases de cuentos: los totémicos y los fabulísticos [1946: 243]. Los primeros refieren a aquellos que explicamos anteriormente y los fabulísticos se corresponden, según Rodríguez Almodóvar, con las tradiciones de Esopo y el *Panchatantra*. Y aquí cerraríamos el círculo relacional entre el cuento y la fábula. No obstante, entre estos dos géneros literarios existen claras diferencias. Ana Pérez, en su estudio “El gato, el cuento y la novela: un viaje de ida y vuelta por los géneros literarios”, determina que, mientras en el cuento conviven como algo natural, humanos, animales, objetos y plantas, en la fábula el trato mayoritariamente siempre es entre animales [1955: 100]. Además, el cuento no se rige por criterios éticos y tampoco está dirigido a servir de enseñanza alguna. En este lo que importa es que se cumpla la tendencia básica de todo cuento: restaurar el orden temporalmente trastornado y recibir recompensa por el esfuerzo realizado.

Creo interesante introducir, en este momento del estudio, el caudal histórico subyacente en los cuentos de tradición popular española que, por demás, no difieren mucho de toda la tradición popular europea. Cuentos que, según Rodríguez Almodóvar, se han mantenido hasta nuestros días en la boca del pueblo y nada tienen que ver con el ámbito culto de los cuentos de animales que son, la mayoría, repeticiones o adaptaciones de Esopo y el *Panchatantra*; es decir, de lo que se conoce como fábula. Cuando decimos ámbito culto, nos estamos refiriendo a la perspectiva cultural de Occidente establecida y perpetuada por élites y clase dirigente, refugiada en palacios y monasterios. Aquella clase que, en palabras de Rodríguez Almodóvar, “daba por sentado que nada que pudiera venir del pueblo llano tenía el menor interés” [2007].

Esta tradición popular ibérica olvidada o ignorada, da cuenta de una manera diferente de relación entre el humano y el animal. Son cuentos de animales que no se metamorfosean en humanos domésticos o salvajes, y que pertenecen al hábitat humano. En ellos aparecen reflejos de la condición humana más o menos directos derivados de

alguna cualidad física o de la conducta del propio animal. Los dos ingredientes principales que caracterizan dichos cuentos, según Rodríguez Almodóvar, son el hambre y el humor escatológico. Esto porque se rigen por la ley natural de la supervivencia, pues quienes empezaron creando los cuentos fueron los hombres del “bajo Neolítico, entre la tribu nómada y cazadora y la sociedad agraria y sedentaria” [Rodríguez Almodóvar 2007], aquellos hombres que se enfrentaban con los animales para poder sobrevivir. Por tanto, son cuentos completamente alejados de la moraleja y de las conclusiones edificantes de las fábulas y los apólogos orientales.

Lo excremental, según el estudio, tiene que ver -en un medio de subsistencia tan difícil- con un símbolo de comida y por tanto de poder. Una de las conclusiones del mencionado estudio es que el humano pone ciertos valores de su condición bajo la forma animal, para hablar de sí mismo pero de manera indirecta acerca de aquello que lo conecta con el animal: la lucha por la subsistencia. Y un cierto pudor al respecto de tratar temas fisiológicos obliga a los pueblos indoeuropeos a valerse del recurso de los animales para poder hablar de ello. Esto lleva a Rodríguez Almodóvar a suponer que las fábulas y los apólogos orientales son reelaboraciones literarias basadas en estos cuentos que la humanidad, más tarde, “dignifica”, adicionándoles cualidades morales y enseñanzas. Por último se concluye que el hambre de los animales no es sino una manera indirecta de hablar del hambre del pueblo trasladada a las bestias por las motivaciones de pudor de cuanto trata el elemento escatológico.

Procedemos ahora a realizar un mapa verbal -apelando a la cartografía mayorguiana- que resalte las creaciones zooliterarias más importantes de la historia. Mapa en el que omitiremos muchos autores para centrarnos en los más importantes. Podríamos empezar con la *Metamorfosis* de Ovidio (año 8 d.C.) y *El asno de oro* de Apuleyo (siglo II d.C.), pasando por el *Coloquio de los perros* de Cervantes (1613), *La Gatomaquia* de Lope de Vega (1634), *El gato con botas* de Charles Perrault (1697), *Kater Murr* de Hoffmann (1819), *Spiegel, das Kätzchen* de Gottfried Keller (1856), *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll (1865), la *Metamorfosis* de Kafka (1915), *Rebelión en la granja* de Orwell (1945), hasta finalizar con *Axolotl* de Julio Cortázar (1956).

Lo más interesante de este tránsito de lo animal no humano por la literatura, es constatar que la figura del animal en relación con el humano ha dado un vuelco radical,

demostrado en numerosos estudios [Gili, 2001; Agamben, 2005; Gutiérrez Carbajo, 2009; Yelin, 2011]. Este cambio o *Giro*, como lo llama Yelin, da cuenta del alejamiento paulatino de la necesidad humana de antropomorfizar a los animales, es decir, de utilizar al animal como instrumento del discurso humano, ya sea para dejar una enseñanza o una moraleja, o criticar alguna problemática social. En vez de esto, los escritores se han empeñado en intentar descifrar la perspectiva animal [Yelin, 2011: 2] y, muchas veces, desde ese punto de vista animal, cuestionar la realidad de lo humano.

Según Yelin, que a su vez cita a John Berger, el inicio de este cambio nace de la crisis que surge en el siglo XVII a partir de las reflexiones cartesianas sobre el animal [2011: 4], reflexiones que lo reducen a una existencia meramente mecánica fruto del modelo de Descartes. El efecto más evidente de esta mecanización, en palabras de Yelin, son: “instituciones como el zoológico público, o la incorporación a la vida cotidiana de nuevas evocaciones de la animalidad, vacías de contenido, como los animales domésticos sin fines prácticos” [2011: 4]. Esta opinión es apoyada por el escritor sudafricano Coetzee, que en su libro *Elizabeth Costello*, argumenta que la incapacidad del hombre de ponerse en el lugar del animal lo lleva antropomorfizarlo o, en ocasiones, a entrenarlo para que “razone” como humano:

Al hecho de pensar, al raciocinio, le opongo la plenitud, la encarnación, la sensación de ser. Esta plenitud contrasta severamente con el estado clave de Descartes, que da una sensación de vacío: la sensación de un guisante rodando dentro de una concha (...) la plenitud del ser es un estado difícil de sostener cuando se está encerrado en los zóos, en los laboratorios y en las instituciones donde no hay lugar para el flujo de goce que deriva del vivir no en un cuerpo, ni como un cuerpo, sino del mero hecho de vivir como ser encarnado [2011: 83-84].

Esta crisis o *Giro*, en el ámbito de la literatura, que podría considerarse como desvíos en las formas ideológicas y procedimentales de abordar el imaginario animal, según Yelin, inicia con las fábulas de Jean de la Fontaine [2011: 5], contemporáneo y crítico de las teorías cartesianas. Pero el referente fundamental que marca este cambio en la historia de la literatura, son los relatos de animales de Franz Kafka: rompen con el tradicional sistema de equivalencia entre hombre y animal y, en vez de que el animal sea como hombre o el hombre como animal, crea, en palabras de Deleuze y Guattari, “Un circuito de estados que forman un devenir mutuo (...) ya no hay ni hombre ni animal, ya

que cada uno desterritorializa al otro en una conjunción de flujos, en un continuo de intensidades reversibles” [1990: 37]. Según Yelin, desde Kafka el objetivo principal de la zooliteratura es ubicarse en la mirada del lenguaje de la naturaleza y no desde la mirada antropocéntrica utilitaria de la fábula [2011: 7]. La autora observa, también, una notable influencia de Kafka en la literatura latinoamericana desde los años cincuenta, que denomina “el imaginario animal kafkiano (...) una búsqueda de un lenguaje capaz de dar cuenta de una experiencia no humana” [2011: 11]. Dicha influencia la encuentra sobre todo en los bestiarios de Julio Cortázar, en Antonio Di Benedetto y en Juan José Arreola, entre otros.

Este *Giro*, que podemos constatar con lo anterior, ha surgido también gracias la filosofía, de la mano de Berger, Deleuze, Guattari y Derrida. De igual manera, tienen notables implicaciones en él, la ciencia y la antropología. Prueba de ello es la importancia que se da a la etología desde los años 70<sup>15</sup>, rama de la biología y de la psicología experimental que estudia el comportamiento de los animales humanos y no humanos (sobre todo en su hábitat natural).

Al surgimiento de la etología como ciencia, podemos sumar el nacimiento del “movimiento en defensa de los derechos animales” fruto, según Peter Singer,<sup>16</sup> de su ensayo “La liberación animal”, publicado en 1973 y cuyo inicio es el siguiente:

Estamos familiarizados con la liberación negra, la liberación gay, y una inmensa variedad de movimientos. Con la liberación femenina, algunos pensaron que habíamos llegado al final del camino. Se decía que la discriminación basada en el sexo era la última forma de discriminación universalmente aceptada y practicada sin fingimientos, incluso en esos círculos liberales que durante largo tiempo se habían enorgullecido de estar libres de discriminación racial. Pero uno siempre debe ser cauteloso si se refiere a ‘la última forma de discriminación que queda’ [Singer, 2013: 1].

Dicho planteamiento, que parte de un fundamento principalmente ético y que es compartido por el desarrollo conjunto de saberes como la biología, la genética, la zoología y la etología, centra su atención en la pregunta sobre el sufrimiento de los animales y

---

<sup>15</sup> Gracias a que en 1973 los científicos Konrad Lorenz, Karl R. Von Frisch y Niko Tinbergen, recibieron el Premio Nobel por sus estudios sobre la conducta de los animales. Desde este momento la etología comenzó a considerarse ciencia.

<sup>16</sup> Filósofo australiano. Profesor Titular de la cátedra de Ética en la Universidad de Princeton.



propone un debate acerca de los límites del poder humano sobre la vida animal [Derrida, 2008: 44].

En su libro *El animal que lue-go estoy si(gui)endo*, Derrida reflexiona sobre la simplificación de la noción de animal creada por el humano, que atropella la enorme diversidad de lo no humano viviente. Dice: “es preciso afrontar que hay unos «seres vivos» cuya pluralidad no se deja reunir en la sola figura de la animalidad simplemente opuesta a la humanidad”. Más adelante añade que la idea no es eliminar lo que separa a los hombres de los animales, pero si tener en cuenta “una multiplicidad de límites y de estructuras heterogéneas” [Derrida, 2008: 65]. Por tanto, invita a repensar una nueva noción de animalidad en donde no exista una única frontera entre ambas naturalezas sino numerosas líneas que crean infinitas intersecciones y territorios.

Esta reflexión, desde la filosofía, viene de mucho antes en los modos de representación de la literatura que, como vimos, desde Kafka, deconstruye la metáfora animal como estructura simbólica fundamental de lo humano y se aleja de la fábula moral. Lo que Derrida denomina “afabulaciones”: formas de amaestramiento antropomórfico, de sometimiento moralizador, de domesticación [2008: 54]. El filósofo francés invita, entonces, a seguir explorando nuevas posibilidades de simbolismo animal dentro de la literatura, recrear formas de interioridad del animal alternativas que escapen a la similitud con el pensamiento humano, “acceder a un pensamiento que, por quimérico o fabuloso que sea, piense de otro modo la ausencia del nombre o de la palabra; y de otra manera que como una privación” [2008: 66].

En el caso de Juan Mayorga, no se priva de la palabra, pues es el elemento más importante de su teatro. No obstante, su mirada detallada y profunda sobre la condición animal, logra fusionar los temas que más le obsesionan acerca de la condición humana con una elaboradísima construcción de la interioridad animal que es, quizás, lo que más nos atrae y nos interpela de sus personajes animales. Con Cipión, Berganza, Copito de Nieve, Harriet, Emmanuel, John-John y Odín, Mayorga hace emerger nuevos puntos de vista sobre la realidad que alteran la percepción humana, desestabilizan las divisiones convencionales establecidas. El humano ya no es semejante al animal, esta noción deja de ser un conjunto de relaciones de equivalencia y simetría. El humano pasa a acercarse más a la realidad del animal para, desde ahí, cuestionar lo humano e invitar a contemplar la

realidad desde “lo otro”, el lenguaje de la naturaleza. Y esta responsabilidad, según Derrida, no la tiene la filosofía, ni la ciencia, ni la antropología, sino el arte, pues “el pensamiento del animal, si lo hay, depende de la poesía” [2008: 22]. Y añade, en otro ensayo, que la poesía es aquello que “no se queda quieto en los nombres, ni siquiera en las palabras” [1988: 11].

Entrando ya en el terreno de lo teatral, encontramos el estudio de Francisco Gutiérrez Carbajo –referido anteriormente- en el que se realiza un interesante recorrido por la tradición de animales no humanos en el teatro español. Este estudio se suma también a las nuevas nociones de lo animal concebidas desde la filosofía, la ciencia y la literatura.

Empieza su estudio con el dramaturgo José Ruibal que, según Carbajo, utiliza animales en sus obras porque considera que su “lenguaje es más universal que el de los humanos y su comportamiento más uniforme” [2009: 71]. Además, al igual que Derrida, Ruibal considera que “los animales son menos pretenciosos y personalistas que el hombre y no van a imponer sobre los demás su propia biografía” [2000: 20]. Su obra más conocida es *El rabo*, escrita en 1968 y estrenada en 1969 en Madrid. El argumento de la trama remite a la antigua fábula de los perros que pierden sus rabos en una fiesta, al dejarlos colgados para poder bailar. Ruibal realiza una adaptación de la legendaria fábula y, a partir de los perros, denuncia la alienación que sufren a causa de los hombres, los que –en la obra- les impiden olerse el rabo “perdido”; por tanto, deben hacerlo de manera clandestina. Los perros deciden reclamar sus derechos y son aniquilados por alterar el orden y promover la revolución.

Otra de las razones por las cuales Ruibal se fía más de los animales que de los humanos para construir sus universos dramáticos, es por que el animal, según él, conserva un sentido mítico que el hombre ya no tiene. Dice: “de tanto reivindicar identidades y diferenciaciones, el hombre ha perdido la universalidad y la naturaleza primitiva casi mítica, que ya era de por si artística (...) en cambio los animales, nunca han perdido el sentido mítico” [Gutiérrez Carbajo, 2009: 71].

Otro dramaturgo que ensancha la lista de lo que podríamos llamar “zoodramaturgia contemporánea” es Fernando Arrabal, quien, según Gutiérrez Carbajo, da un tratamiento ceremonial y lúdico a su teatro de animales. Sus obras más conocidas -

ambas del mismo año- son: *Bestialidad* y *Una tortuga llamada Dostoievski* (1968). Ésta última, narra la historia de la tortuga gigante de un zoológico que devora a Malik, quien pide, a su vez, a Liska que lo acompañe a permanecer dentro de la tortuga para ser partícipes de su eternidad.

En esta obra sale una vez más a relucir el zoológico como lo ve John Berger en su libro *¿Por qué miramos a los animales?* [2013: 25]: una institución que demuestra la imposibilidad de entender a los animales. El animal, privado de su medio natural, obligado a vivir en la artificialidad, asume un comportamiento que parece privativamente humano: la indiferencia [Gutiérrez Carbajo, 2009: 74].

Otro de los dramaturgos que Gutiérrez Carbajo incluye en su estudio, es Antonio Buero Vallejo, quien también utiliza el recurso del zoomorfismo dándole un tratamiento lúdico y carnavalesco -como Arrabal pero con distintas técnicas como la fragmentación y la desintegración-. Buero Vallejo en sus obras trasplanta a los humanos órganos o miembros de animales no humanos. Este procedimiento, según Gutiérrez Carbajo, se ve en obras como: *Latidos* (1980), *Panc* (2001) y *El escuchador de hielo* (2007). Con esta última, Buero Vallejo pretende denunciar el siniestro adiestramiento de perros que torturan a seres humanos y les arrancan sus partes. Esta obra tiene relación con *La paz perpetua* de Mayorga, al ser una trama que utiliza los perros y se refiere a la guerra.

Uno de los autores que Gutiérrez Carbajo no menciona en su estudio pero que vale la pena incluir en este recuento es Valle-Inclán. La animalización de humanos en su dramaturgia, es una de los rasgos más sobresalientes del Esperpento. Éste conduce, al igual que a la degradación y a la cosificación, a la constante deformación de la realidad. A través de un estilo hiperbólico, Valle-Inclán busca la imagen real que evidencia la tragedia de la sociedad española de la época. Uno de los ejemplos de este recurso en su dramaturgia, es el personaje de don Latino en *Luces de Bohemia*, descrito a través de diferentes animales, como perro, cerdo, camello o buey.

Al salirnos del territorio español, encontramos también otros dramaturgos que hacen uso de este recurso como Eugène Ionesco.

En sus obras, según Bermúdez Media, la utilización del zoomorfismo simboliza la angustia por el paso del tiempo [1989]. El ejemplo más claro está en su obra *El rinoceronte* (1959), donde se plantea una metáfora de los totalitarismos, utilizando el

aspecto acorazado y fuerte del animal para representar el nazismo y el régimen soviético. En palabras de Ernesto Caballero “La metáfora de la transformación del humano en paquidermo alude a la ausencia de la identidad individual” [2014: 19].

Podríamos concluir que Ionesco, al igual que Valle-Inclán, utilizan el zoomorfismo para desintegrar la realidad y así mostrar su verdadera enfermedad o su verdadera esencia. Sin embargo es necesario, así sea de paso, recordar que estos dos últimos ejemplos se alejan de la línea propuesta por la filosofía de Derrida y Guattari que, en nuestra opinión, concuerda con la zoodramaturgia de Juan Mayorga. No obstante, al ser dos grandes autores de la historia teatral del siglo XX, nos parece importante comentarlos en este apartado.

Una vez esbozado este recorrido sobre la historia del animal no humano en la literatura y el teatro, pasaremos al estudio de los textos teatrales de Juan Mayorga, cuyos protagonistas son animales no humanos que se suman por todo lo alto al gran debate que, desde la década de los 70 del siglo XX, se sostiene en relación con el animal y las penosas circunstancias por las que pasa. A través de *Palabra de perro*, *Últimas palabras de Copito de nieve*, *La tortuga de Darwin* y *La paz perpetua*, Mayorga distorsiona el imaginario simbólico del animal e invita a replantear la manera como el ser humano se relaciona con éste.

Gutiérrez Carbajo cierra su investigación sacando las siguientes conclusiones del zoomorfismo en la dramaturgia mayorguiana y del teatro en general:

Algunas de las atrocidades que se ponen en escena vendrían a explicar que si los animales no humanos han evolucionado, los humanos, por el contrario, parecen haber involucionado (...) La incorporación de los animales no humanos al teatro ejemplifica, por tanto, uno de los recursos dramáticos actuales y nos dan cuenta, además, de cómo estas mismas prácticas teatrales están involucradas en las más importantes cuestiones que afectan en nuestro días a los humanos [2009: 90].

En definitiva, la literatura y el teatro, en el transcurso de la historia, se han dado cuenta de que ponerse detrás de la máscara del animal sirve más para cuestionarse a sí mismo y para entender el ser animal, que para buscar una adoctrinamiento moral del humano. En el momento en que el ser humano deja de estar siempre en el centro y da paso a que otros puntos de vista no humanos intervengan en aquello que llamamos realidad, ésta se presenta más abierta y, por ende, más transformable.

## **2.4. BREVE RECUENTO DE LOS PERSONAJES NIÑOS Y ADOLESCENTES EN LA HISTORIA DEL TEATRO OCCIDENTAL**

LA HISTORIA DEL teatro occidental está plagada de personajes niños y adolescentes. Por tanto, un recuento exhaustivo de estos dos tipos de personajes sería el propósito, no de una sino de varias tesis doctorales. En ellas se podría investigar cada periodo de manera detallada.

Nuestro propósito no es, por tanto, enfrentarnos a semejante desafío: en este capítulo realizaremos un bosquejo, a grandes rasgos, del nacimiento y desarrollo de estos dos tipos de personajes a lo largo de la historia del teatro, con el fin de compararlos con los personajes mayorguianos. Además buscamos identificar de qué manera los dramaturgos han construido estos tipos de personajes y cuál es la significación que tienen dentro de sus poéticas y espectáculos. En este recuento no incluiremos el teatro infantil ni el juvenil: solo estudiaremos obras para adultos donde aparecen niños o adolescentes.

En la tragedia griega los personajes niños van inexorablemente ligados a la muerte. Es decir, existen para morir. Su significado está directamente conectado con el terrible acto de asesinato que, en las cuatro obras de Eurípides donde ocurre, es declarado por los demás personajes como la acción más monstruosa y ruin de la trama. Son personajes totalmente funcionales que existen, sobre todo, para acentuar los rasgos del personaje o los personajes que cometen los infanticidios.

En la primera obra en la que aparecen es en *Medea*, obra que se representó en el primer año de la Olimpiada 87 (431 a. C.). Eurípides quedó en tercer lugar en la competencia.

Según Antonio Melero Bellido, el infanticidio es una innovación de Eurípides en la tragedia griega [1990: 43]. Es curioso por otra parte, que los niños en *Medea* sean personajes casi sin parlamento pero que constituyan la herramienta y el objetivo fundamental de la gran venganza que ésta planea en contra de Jasón: los niños son los encargados de llevar a la hija de Creonte, la corona con la que morirá envenenada y, al final de la obra, serán asesinados por su propia madre. La terrible venganza de *Medea*, y la infinita desdicha del padre. Aunque, como dijimos antes, son personajes casi mudos, muchos de los parlamentos que dicen los otros personajes, se dirigen a ellos. En la

primera escena, por ejemplo, se enteran, por boca de la Nodriz [Eurípides, vv. 90-97], de todo el conflicto: su padre, Jasón, se casará con la hija del rey Creonte y por esto, ellos y su madre serán desterrados. Es la nodriza quien les pide que se escondan de la ira de su madre [vv. 100-110]. Luego, en la siguiente escena en la que aparecen los padres ya reconciliados (momento que hace parte del plan de Medea para que nadie sospeche), les hablan directamente: Medea los convoca para que presencien la nueva actitud “amorosa” para con su padre [vv. 890-908], y Jasón les asegura que ahora, con su matrimonio con la hija de rey, tendrán un gran futuro [vv. 910-920]. Más tarde serán enviados por su madre a entregarle la corona a la hija de Creonte con el supuesto propósito de que la futura esposa de Jasón no los destierre de Corinto [vv. 970-978]. Una vez regresan de la entrega del regalo, felices porque la hija de Creonte aceptó interceder por ellos, Medea le pide al Pedagogo que la deje a solas con sus hijos para despedirse de ellos antes de asesinarlos. En medio de la tragedia, los niños sonrían [vv. 1040-1050] como si ignoraran lo que ocurre. Estas sonrisas parecen echar para atrás los planes de Medea. No obstante, ésta vuelve a emprender su empresa al convencerse de que es mejor que ella los asesine a que lo haga otro [vv. 1060-1070]. Les estrecha la mano y da una señal para entren en casa. Ocurre, entonces, el asesinato, único momento en que los niños tienen parlamento, pidiendo ayuda al coro:

Un niño dentro:  
 ¡Ay, ay!  
 Coro:  
 ¿Oyes el grito de los niños? ¿Lo oyes?  
 ¡Ay, desgraciada, infortunada mujer!  
 Un niño dentro:  
 ¡Ay de mí! ¿Qué hacer?  
 Mi madre me persigue. ¿A dónde huir?  
 Otro niño dentro:  
 No sé, hermano queridísimo,  
 Porque los dos ya estamos perdidos  
 Coro:  
 ¿Debo entrar en la casa?  
 Es preciso  
 Salvar a estos niños del degüello.  
 Un niño dentro:  
 ¡Sí, salvadnos, por los dioses!  
 ¡Es el momento!  
 Otro niño dentro:  
 ¡Qué cerca estamos ya del filo de la espada!  
 [vv. 1271-1279].

En la última escena, aparece Medea con los cadáveres de sus hijos en un carro llevado por dragones alados. Y pese a que están ya muertos, Jasón y Medea siguen tomando a los niños como interlocutores de sus réplicas:

Jasón:  
¡Hijos, qué mala ha sido la madre que obtuvisteis!  
Medea:  
¡Hijos, cómo os perdió la perversión paterna!  
[vv. 1363-1364].

Como podemos ver, los niños son víctimas inocentes que pagan con su vida la desmesura e irracionalidad de los adultos. Sin punto de vista, vulnerables y manipulados, los hijos de Medea desconocen su futuro pero, no por ello, dejan de mirar el presente con una sonrisa.

La segunda obra en la que aparece un niño, es *Andrómaca* (425 a. C.). Se trata del segundo hijo de Andrómaca, llamado Moloso (su primer hijo es asesinado por los aqueos; más adelante, en *Las troyanas*, comentaremos este primer infanticidio). Lo tuvo con Neoptólemo, quién la raptó en el saqueo de Troya. Y, luego de matar a su esposo, Héctor, y a su hijo, Astianacte, la convirtió en su esclava. En la obra de Eurípides, Hermíone, esposa actual de Neoptólemo y su padre Menelao, desean la muerte de Andrómaca y de su hijo, pues creen que ella es la responsable de que Hermíone no pueda tener hijos. Moloso aparece en escena, en el episodio dos de la obra, raptado por Menelao que lo ha sacado del refugio donde lo tenía escondido su madre. Se dispone a matarlo.

Solo hay un momento, en la obra, en el que Andrómaca se dirige a su hijo con el fin de despedirse de él [vv. 411-419]. En el episodio tres, madre e hijo se lamentan de la prematura muerte que les espera. Moloso le pide ayuda al padre ausente y Andrómaca le dice a su hijo que se arrodele ante Menelao para que no lo mate [vv. 509-530]. No obstante, se salvan de la muerte porque Peleo, abuelo de Neoptólomeo, se enfrenta a Menelao. Esta, como vemos, es la única obra de Eurípides en la que el personaje del niño se salva de la muerte, aunque su aparición no deja de estar ligada a dicho fin.

*Las troyanas* (415 a. C.), del mismo autor, es una obra que también finaliza con un infanticidio. El niño es Astianacte, el primer hijo de Andrómaca y Héctor. Su primera aparición es hacia la mitad de la obra, cuando entra con su madre, ambos llevados en el carro de los vencedores aqueos junto con las armas de su difunto esposo y padre, Héctor.

Luego de un lamento prolongado entre Hécuba y Andrómaca por las desgracias de la guerra que las convertirán, ahora viudas, en esclavas de los griegos, aparece el mensajero Taltibio anunciando que por orden de Odiseo arrojarán a Astianacte desde los muros de Troya [vv. 724-739]. Tras este infausto anuncio, la madre se despide del hijo:

Andrómaca: ¡Oh queridísimo hijo! ¡Qué extraordinarias horas recibes! Mueres a manos de enemigos dejando infeliz a tu madre. La nobleza de tu padre va a matarte, la que para tantos otros su salvación ha sido. La virtud de tu padre no llega en buen momento. ¡Oh desdichados lechos y nupcias por los que antaño vine a la morada de Héctor! A ti, hijo mío, no te engendré para que fueras víctima en provecho de los danaidas, mas como soberano de la rica Asia. (El niño Astianacte se inquieta y se echa a llorar). ¡Oh hijo! ¿Estas llorando? ¿Te estás percatando de tus males? ¿Por qué te agarras a mis manos y te aferras a mi vestido, echándote como un polluelo bajo mis alas? Ya no existe ni un Héctor que blandiendo su ilustre lanza regrese de la tierra y te traiga la salvación, ni la familia de tu padre, ni el poderío de los frigios. Con funesto brinco cuando de cabeza caigas desde lo alto, vas a exhalar tu espíritu, sin compasión alguna. ¡Oh niño al que yo solía abrazar, lo más parecido para tu madre! ¡Oh dulce olor de tu piel! (...) da el último abrazo a tu madre, agárrate más fuerte, lía tus brazos alrededor de mi espalda, une tu boca a la mía [vv. 740-765].

Vemos, entonces, que Astianacte y Moloso, a diferencia de los hijos de Medea, sí son conscientes de su muerte. Astianacte sobre todo. El niño llora, se aferra a los brazos de su madre y ella le narra trágicamente cómo será su muerte. Es, sin duda, el momento más emotivo de la obra. No se hacen necesarias las palabras del hijo, con la descripción del momento que, a través de su parlamento, hace Andrómaca. Luego, en la última escena, Taltibio aparece ante Hécuba (abuela de Astianacte), con el cadáver del niño para que ella lo amortaje y, antes de partir de Troya, lo entierren junto con el escudo de su padre. En esta escena también hay un largo monólogo, esta vez de Hécuba despidiéndose de su nieto, lamentándose su muerte prematura y alabando la belleza de su cuerpo, aunque el cráneo esté completamente deformado por el golpe de la caída [vv. 1170-1181].

Por último está *Heracles*, una obra con datación controvertida (suele fecharse entre el 420 y el 414 a. C.) [Labiano, 1999: 131]. en esta tragedia aparecen tres niños, los hijos de Heracles, que no hablan nunca en escena. Lico, usurpador del poder político de Tebas, aprovechando que Heracles está en el Hades realizando su último trabajo, quiere asesinar a Anfitríon, padre putativo de Heracles, a Mégara, su esposa, y a su tres hijos. A los niños les quiere dar muerte para asegurarse de que no habrá venganza en el futuro. Los tres



niños permanecen, en la primera parte de la obra, en las gradas del altar consagrado a Zeus, mientras su madre y su abuelo intentan persuadir a Lico de que no los asesine. Éste está decidido a prenderles fuego, así que ordena a la madre que los vista con atavíos funerarios. Es el único momento en el que Mégara se dirige directamente a ellos, les habla uno a uno y, como despedida, les narra lo que hubiesen sido en un futuro, si este infausto suceso no les arrebatara tempranamente la vida:

Mégara: (*Refiriéndose por turnos a cada uno de sus hijos*) A ti tu padre muerto te asignó Argos y debías habitar el palacio de Euristeo y administrar el gobierno de Pelasgia, rica en preciados frutos, y sobre tu cabeza puso en rededor la piel de la fiera, del león, con la que precisamente él mismo solía armarse. Tú ibas a ser soberano de Tebas, aficionado a los carruajes, al obtener en calidad de herencia las llanuras de mi país (...) y a ti prometió entregarte Ecalia, a la que destruyó en su día con sus certeras flechas. Como tres erais vosotros, a tres monarquías os elevó altos como torres vuestro padre, pues a causa de su gran virilidad albergaba pensamientos de altos vuelos. Yo, por mi parte, iba escogiendo jovencitas de alta cuna para trabar enlaces matrimoniales con el país de los atenienses, de Esparta y de Tebas, a fin de que, bien amarrados a los cabos de la popa, gozaseis de una vida feliz. Pero todo esto se ha esfumado. La suerte lo ha trastocado todo y, a cambio, a vosotros os ha concedido a las Ceres por esposas, y a mí, desgraciada, aportar el baño nupcial empapado de lágrimas [vv. 462-484].

No obstante, esta muerte no se produce a manos de Lico. Cuando éste se prepara para quemarlos, aparece Heracles, recién llegado del Hades, y los salva matando a Lico. Pero el mismo que los salva, los asesinará en un futuro. Heracles actuará enceguecido por obra de la diosa Locura, enviada de Hera. Ésta, celosa de que Heracles sea hijo de su esposo Zeus con Alcmena, quiere enloquecerlo para que crea que sus hijos son los hijos de Euristeo y les da muerte, así como a su esposa Mégara. El asesinato es narrado después por un mensajero [vv. 921-1010], a diferencia de las anteriores obras en las que se escuchan las voces de los niños, detrás de escena, pidiendo que no los maten.

En estas cuatro obras, a los niños no los quieren asesinar por el hecho de ser niños sino por lo que podrían llegar a hacer una vez sean adultos. En *Medea*, según Verónica Peinado Vázquez, ésta elige a sus hijos como víctimas de su venganza porque representan la forma más eficaz de hacer sufrir a Jasón, privándolo de unos hijos que, cuando adultos, hubiesen podido darle todos los cuidados que un griego esperaba en la vejez y en la muerte [2011: 9]. En *Andrómaca*, Hermíone no soporta la idea de que, en un futuro, la descendencia de su esposo sea hija de la concubina de éste y no de ella. En *Las troyanas*,

los aqueos deciden darle muerte a Astianacte para prevenir que, cuando crezca, no tome venganza contra ellos. Dice Hécuba en frente del cadáver de su nieto: “¿Qué podría escribir un poeta sobre tu tumba? "A este niño lo mataron un día los aqueos por temor." ¡Vergonzoso epigrama para Grecia!” [vv. 1190-1192]. Y en *Heracles*, Lico quiere matar a los hijos de éste por la misma razón por la que los aqueos matan a Astianacte: por miedo a que cuando crezca se convierta en el vengador de su estirpe.

Concluimos, pues, que aunque los personajes niños en las tragedias griegas son casi mudos, no podemos decir de ellos que sean personajes accesorios. Sus reacciones en escena modifican el comportamiento de los otros personajes, hasta el punto de hacerlos dudar de sus acciones y decisiones, incluso muertos. Además, sus intervenciones en las obras constituyen, sobre todo en *Medea*, una pieza fundamental para la consecución de la trama. Nos referimos en este caso a que ellos son los encargados de dar muerte a Creonte y a su hija. En *Las troyanas*, la muerte de Astianacte causa tal conmoción, incluso entre los enemigos, que deciden darle al niño digna sepultura, junto al escudo de su padre. Esta acción nos hace pensar que los aqueos, de alguna forma, se han arrepentido del crimen y para resarcirse, le piden a Hécuba que lo despida y lo entierre. Con esto pretenden calmar su consciencia atormentada.

En cuanto a jóvenes, el abanico de personajes en las tragedias griegas es mucho más amplio. No obstante, no nos detendremos a profundidad en ellos, ya que nuestro objetivo en este capítulo es indagar, en la historia del teatro, antecedentes de estos personajes en los primeros años de adolescencia (esta es la edad por la que rondan los personajes adolescentes de las obras de Mayorga). Los personajes jóvenes de la tragedia griega, aunque no tienen más de 20 años, no se encuentran en este rango de edad. Entre ellos podemos nombrar los coros formados por jóvenes en *Siete contra Tebas*, de Esquilo, y en *Electra* de Sófocles. En las tragedias de Esquilo son personajes jóvenes: Ismene, la hermana menor de Antígona en *Siete contra Tebas*; en *Coéforos* y *Euménides*, son jóvenes los personajes de Orestes y Pilades. En las obras de Sófocles están los personajes de Eurísaces en *Ajax* y Antígona e Ismene en el final de *Edipo Rey*. De las tragedias de Eurípides, en *Hipólito*, el personaje del mismo nombre es joven cuando conoce a Fedra, la flamante esposa de su padre, Teseo. Es joven también el personaje de Ifigenia en *Ifigenia en Aulide*, y la Antígona de *Fenicias* tiene alrededor de 20 años; Polixena, en *Hécuba*,

tiene menos de 20 años, y Orestes y Píldes tienen también esa edad en las obras *Orestes* y *Electra*.

Si damos un salto en el tiempo a la gran obra de Shakespeare, los personajes jóvenes aumentan. Mencionaremos aquí solo a algunos de ellos: Romeo y Julieta, Hamlet y Ofelia, y el príncipe Eduardo y su hermano Ricardo -los llamados “príncipes de la torre”-, sobrinos del rey Ricardo en *Ricardo III*. También, los jóvenes amantes de *Sueño de una noche de verano*: Helena y Lisandro, Demetrio y Hermia, etc.

*Macbeth* (1606) es una de las obras de Shakespeare donde aparecen personajes niños. En este caso es el hijo de la familia Macduff que aparece en el acto IV, escena II. Este personaje, como los niños de la tragedia griega, está ligado a la muerte: en la única escena en que aparece, lo asesinan. No obstante, Shakespeare le otorga parlamentos que construyen un personaje de carácter divertido e ingenioso. En la escena en que aparece, su madre está muy molesta porque su esposo Macduff ha huido del país dejando desamparada a la familia. Ross, su primo, intenta calmarla, pero ella no hace más que lanzar improperios en contra de su marido. Una vez se quedan solos, la Señora Macduff y su hijo, ella busca asustarlo diciéndole que su padre ha muerto pero el niño no le cree. Al contrario, expresa su tranquilidad y cuestiona, desde su corta edad, la exagerada desesperación en la que se halla sumida su madre:

Hijo: ¿Ha sido mi padre un traidor?

Señora Macduff: Sí lo era.

Hijo: ¿Qué es traidor?

Señora Macduff: Uno que jura y miente.

Hijo: ¿Y son traidores todos los que así hacen?

Señora Macduff: Todo el que hace eso es traidor, y debe ser ahorcado.

Hijo: ¿Y deben ser ahorcados todos los que juran y mienten?

Señora Macduff: Todos.

Hijo: ¿Quién tiene que ahorcarlos?

Señora Macduff: Pues los hombres honrados.

Hijo: Entonces los que mienten y juran son tontos, porque hay bastantes que mienten y juran como para vencer a los hombre honrados y ahorcarlos.

Señora Macduff: Que Dios te ayude ahora, pobre monito: pero ¿cómo vas a hacer para tener padre?

Hijo: Si estuviera muerto, llorarías por él; si no lloraras, sería buena señal de que pronto iba a tener yo un padre nuevo [vv. 44-62].

Observamos que el niño empieza con preguntas propias de su edad pero que rápidamente plantea un razonamiento ingenioso que deja sin argumentos a su propia madre, explicándole ágilmente porqué no cree que su padre esté muerto. Sus respuestas

inteligentes solo duran un instante, pues segundos más tarde entran los asesinos de Macbeth y lo apuñalan. El niño, en el momento de su muerte, muestra valentía enfrentándose a los asesinos que, al igual que su madre, tildan de traidor a su padre. Dice el niño: “Mientes, villano de orejas peludas”. Los asesinos lo apuñalan molestos por el hecho de que los enfrenta, y mientras esto ocurre, el hijo se ocupa de gritarle a la madre que escape para que no le suceda lo mismo a ella.

En el teatro del Siglo de Oro, varias obras presentan a niños reyes. En nuestro recuento, referiremos dos de las más conocidas. La primera es una comedia escrita por Lope de Vega titulada *Las paces de los reyes y judía de Toledo* (1612). En la obra se cuentan los amoríos del Alfonso VIII con una judía de Toledo llamada Raquel. En el primer acto, el rey tiene nueve años y, como dice Carlos Vossler, “es inverosímilmente precoz, con listeza de viejo y ganas de ser grande, como la miniatura de un personaje” [1933: 342]. En esta primera parte de la obra se muestran las vicisitudes que el rey, siendo niño, tiene que pasar para poder hacerse con el trono, con muchos opositores que consideran que solo podrá ocupar el cargo una vez cumplidos los 15 años [v. 115]. Vemos, entonces, que lo único que tiene este personaje de un niño es la edad, pues sus parlamentos nos dibujan a un hombre adulto que, además, es caballeroso y galán [vv. 320-325 y vv. 565-568] y que, a diferencia de los niños de las tragedias griegas y de Shakespeare, tiene muchos parlamentos en la obra. Jesús Cañas Murillo, en su estudio nos explica que esto responde a la visión del rey perfecto que aparece en muchas comedias de Lope, de ahí que no sea extraño que se comporte como hombre: le permite obrar como Dios, interviniendo al final de la trama para hacer justicia [1988: 62].

En *La prudencia en la mujer* (1622), de Tirso de Molina, también aparece un niño rey en el primer acto. En este caso es Fernando IV que en la obra tiene tan solo tres años y está siempre acompañado por su madre, María Molina, la heroína de la trama. El argumento es similar a de la obra anterior: tres hombres (don Juan, don Diego y don Enrique) quieren controlar el reino y María Molina, viuda, se opone, sosteniendo que el único heredero legítimo del trono es su hijo. El personaje del niño en esta obra es muy divertido pues las contradicciones entre su edad y sus parlamentos, son mayores que en la obra reseñada anteriormente. Por ejemplo, en la escena IV del primer acto, su madre dice:

“Un niño rey que apenas hablar sabe” [v. 338]. En seguida, el niño sostiene la siguiente conversación con su madre:

Rey: Diga, madre, ¿qué voces serán éstas?  
¿Está mi corte acaso alborotada?  
Reina: Si, mi Fernando  
Rey: Haránme todos fiestas  
Porque ven mi cabeza coronada  
Reina: Traidores contra vos las dan molestas  
Rey: ¿Traidores contra mi? Deme una espada  
Por vida de quien soy  
[vv. 361-367].

Es, por demás, gracioso que un niño de tres años hable de esta manera y comprenda lo que significa traición. Dicha incongruencia también es explicada en un estudio que realizó Federik A. De Armas, quien argumenta que no es la humanidad del personaje lo que interesa sino sus cualidades de rey ideal, cristiano y valiente, que lo convierten, en este primer acto, en un símbolo del poder de la realeza [1978: 176].

Damos otro salto gigante para llegar a inicios del siglo XIX, en donde Georg Büchner escribe una de las obras más importantes de la historia del teatro alemán: el drama inacabado de *Woyzeck*, que llegó a ser considerado como el primer exponente del *teatro social* de la literatura alemana [Orduña/Cerezo 1993: 61]. Una obra que el joven dramaturgo empezó a escribir un año antes de su muerte (1836) y no se publicó hasta 1879 [Orduña/Cerezo, 1993: 14]. Aparece un niño llamado Christian, hijo de Woyzeck y Marie. Es un bebé de menos de tres años que la mayor parte de la obra está acunado en brazos de la madre. Marié y Christian son inseparables, tienen una relación muy estrecha. La madre siempre le habla y le canta canciones. El niño parece ser testigo silente de la infidelidad de su madre: se asusta al ver a su padre desesperado [Büchner, 1993: 187]. No se quiere quedar dormido en la escena cuarta, asombrado de ver cómo su madre se mira al espejo con sus nuevos pendientes. Paradójicamente, cuando el padre llega, -segundos después-, lo ve dormido. Sin embargo, el propio Woyzeck advierte que el sueño de su hijo es muy extraño: “¡Mira como duerme el niño! Cógelo por los bracitos; la silla le aprieta. Tiene gotas de sudor en la frente” [Büchner, 1993: 191]. Parece, entonces, que el niño sabe lo que ocurre o, más bien, es utilizado por Büchner como el símbolo de aquella infidelidad. El niño, por amor a su madre, guarda el secreto aunque eso le haga daño. En la escena decimosexta, mientras la madre lee la biblia desesperada por la culpa que la

enloquece, “El niño se aprieta contra ella” [Büchner, 1993: 206], como consolándola y buscando que calme su delirio.

Hay otro personaje que aparece cercano al niño y es Karl, el “tonto”, que parece suplir la figura paterna para el niño, ya que Woyzeck es incapaz de mantener algún vínculo familiar con su hijo. Karl, en medio de su locura, parece ser consciente de lo que vive el niño y, en la misma escena decimosexta en que Christian se sacrifica al lado de su madre sufriendo idéntica desesperación, coge al niño y lo aleja del delirio de ésta. Es la última vez que madre e hijo están juntos. En la escena final de la obra, se encuentran, el niño y Karl y Woyzeck, en la laguna en la que el padre busca hacer desaparecer el cuchillo con que mató a la madre. Como es la primera vez que ve a su hijo despierto, busca acercarse a él, pero “al intentar acariciar al niño, éste le da la espalda y rompe a llorar” [Büchner, 1993: 215]. Luego de rechazarlo por segunda vez, el menor se va con Karl y Woyzeck se queda solo.

Christian es, en la obra, el “vertedero” que aguanta todos los sufrimientos de sus padres y carga, de manera abnegada, el pesado bulto de delirios y locuras de ambos. Parece que dicha abnegación es por causa de su edad, pero nos damos cuenta que, aunque se queda huérfano al final de la obra, él decide su destino. Cuando su padre por fin busca relacionarse directamente con él, Christian lo rechaza, decide alejarse de su progenitor e irse con Karl que, aunque es tonto, es su familia ahora.

Otro dramaturgo del siglo XIX que incluyó niños y adolescentes en sus obras más celebres, fue Henrik Ibsen. En *Casa de muñecas* (1879), los tres hijos de Nora tienen una aparición fugaz desde la escena VII hasta la X. Los tres, acompañados de María, entran en casa a jugar con su madre. La escena X es el encuentro amoroso de Nora con sus tres hijos, que, según la acotación, no paran de hablarle, de darle besos y de abrazarla: son muy apegados a ella y ella a sus hijos. Esta escena de intenso amor familiar y la escena XII, en la que los niños aparecen de nuevo rogándole a la madre que juegue con ellos, hacen que la decisión que toma Nora de abandonarlos, sea aún más dramática.

Pasamos, entonces, al *Pato salvaje* (1884), otra gran obra del dramaturgo noruego. En ella, encontramos a Hedvig, la hija de Hjalmar y Gina, una hermosa niña de 14 años que ama leer, es muy positiva, imaginativa, servicial y cariñosa. Le encanta que en su casa todos estén felices y ama “con locura” a su pato salvaje, un pato que le regaló a su familia

el empresario Werle y que habita en un desván junto con otros animales, simulando un bosque para su abuelo Ekdal. El pato es odiado por su padre, Hjalmar, porque le recuerda a Werle, y este es un hombre al que aborrece a pesar de que le ayuda a sobrellevar la pobreza. Hedvig siente por su padre un amor sin límites y hace todo lo posible por que nunca esté mal humor. Ella sufre una enfermedad degenerativa que pronto la dejará ciega (aunque lo ignora). Por esta razón, ya no va al colegio: su padre no quiere que se arruine la vista [Ibsen, 2006: 256]. Es un personaje que interviene poco en las escenas familiares; sin embargo, es una de las protagonistas de la pieza. Siempre está dispuesta a ayudar a su madre en los quehaceres de la casa y a servir al padre en todo lo que necesite. Por su puesto, ignora el secreto que Gregers -hijo del empresario Werle-, quiere sacar a la luz (con buenas intenciones): que Hedvig es, en realidad, hija del empresario, y esta es la razón por la que éste siempre ha ayudado a la familia, además de que le debe un gran favor al anciano Ekdal: el abuelo aceptó suplantarle en la cárcel, por una irregularidad de negocios que cometió. Al sospechar sobre este enorme secreto, Hjalmar deja de ser cariñoso con Hedvig. La niña ignora por qué su padre ahora la rechaza, pero sospecha de que su actitud se debe a que Gina se la encontró cuando era pequeña y la adoptó. Por tanto, no es hija biológica de Hjalmar. EN este punto es muy interesante su razonamiento frente a la situación: piensa que a su padre no debería importarle que ella no sea su hija, así como ella ama inmensamente al pato salvaje. Dice Hedvig: “Debería quererme lo mismo. Casi más. Al pato salvaje nos lo mandaron también de regalo y yo lo quiero muchísimo” [Ibsen, 2006: 296].

Gregers le propone que, como acto de amor para con su padre, mate al pato. La niña, en medio de la desesperación y profunda tristeza, reflexiona sobre la propuesta y llega a la conclusión de que no vale la pena. No sabemos, entonces, en qué momento toma la decisión de suicidarse en vez de matar al pato. Suponemos que contempla esta posibilidad desde que Gregers le propone lo del pato. No obstante, son los constantes rechazos y violencias del padre, son los que la llevan a tomar la decisión de acabar con su vida. Antes, le ha preguntado al abuelo dónde debe apuntarle al pato para matarlo de un solo disparo, y eso mismo es lo que hace para sí: se dispara en el pecho.

Hedvig, al ignorar qué es lo que realmente ocurre, piensa que la responsable de toda la situación, es ella misma. Así que, si se suicida, el problema terminará. El amor

que le profesa al padre es tal, que decide acabar con su vida para que éste sea feliz. Hedvig es un claro ejemplo de cómo observa un niño la realidad de los adultos: para ella, al igual que para la mayoría de los menores, la realidad es más simple y, a la vez, más comprensible. Los niños viven para y por el amor que reciben y dan a sus seres cercanos. No entienden de traición, de mentiras ni de engaños. El amor lo es todo, y si ese amor se transforma en odio, lo primero que piensan es que son los culpables de dicha transformación. Es por eso que Hedvig decide terminar con su vida, con tal de que el amor siga existiendo.

Como vemos, hasta el momento es el primer personaje niño que tiene un papel tan importante en una pieza, aunque esto no niega que los anteriores personajes niños también lo hayan tenido de alguna importancia. Ibsen se encarga de construir, con este personaje, la interioridad y el punto de vista de una niña de su edad (incluso, su carácter puede responder al de una niña más pequeña). El dramaturgo noruego dibuja con exactitud la complejidad del personaje y hace que su perspectiva de la realidad se anteponga a la de todos los demás, siendo ella quién, con su muerte, logra convocar la esencial realidad de la situación, disipando los egos y ambiciones que enferman a los demás personajes. Una vez más, el teatro denuncia la manera irracional e impositiva con la que los adultos perciben la vida, convirtiendo a los niños en las mayores víctimas de sus complejidades y contradicciones psicológicas.

Una obra de 1891 -cuyo dramaturgo está fuertemente influenciado por el teatro de Büchner-, es de las primeras en abordar los conflictos propios de la adolescencia: *Despertar de primavera* de Frank Wedekind. Relata la vida de un grupo de adolescentes, estudiantes de un colegio, acosados por el rigor académico y la poca atención que les dedican, padres y los profesores, a sus curiosidades sexuales, sensaciones y cambios físicos, contradicciones y conflictos existenciales. La protagonizan tres chicos entre 13 y 14 años que son amigos y que, a excepción de uno, están sometidos a padres autoritarios y violentos, desconocedores por completo de la realidad y las necesidades de sus hijos. La primera de ellas es Wedla, una hermosa chica a la que su madre obliga a vestirse con ropa que le cubre todo el cuerpo, y la ha convencido de que la única forma posible de quedar en embarazo, es estando casada. El segundo es Mauricio, un chico nervioso y bondadoso al que la presión académica que ejercen sobre él sus padres, lo conduce al suicidio. El



tercero es Melchor, el más inteligente de todos, cuya educación ha estado basada en la libertad y en la autodeterminación, gracias a una madre muy inteligente, y *sui géneris* y adelantada para la época. A Melchor le encanta leer *Fausto* y es proclive a estar filosofando sobre los temas más cruciales de la existencia. En sus charlas con los amigos, abordan temas como la naturaleza del pudor o de la bondad, la violencia familiar, lo inservible de la educación establecida y el despertar sexual de los jóvenes.

En las antípodas del personaje de la Señora Gabor (Madre de Melchor), están los profesores y el rector del instituto que, incapacitados para identificar cuáles son las verdaderas razones de “la epidemia de suicidios” [Wedekind, 1910: 106] de los adolescentes, deciden culpar a Melchor. Lo acusan de haber incitado a su amigo a la muerte, por unos dibujos del acto sexual que le regaló. Melchor es expulsado del colegio y va a parar a una correccional. También, porque ha tenido relaciones sexuales con Wendla, aunque ésta ignoraba lo que hacía y quedó embarazada. La chica también fallece, víctima de los abortivos que le hizo tomar su familia. Éstos la entierran diciendo que murió de “anemia”. Wendla, antes de morir, estaba convencida de que era imposible estar embarazada, pues para ello tenía que estar casada.

En el desenlace de la trama, Melchor logra escapar de la correccional y se encuentra misteriosamente en el cementerio con el fantasma de su amigo Mauricio, que lleva su cabeza bajo el brazo. Se encuentra también con un hombre enmascarado que lo invita a irse con él, prometiéndole un gran futuro.

En medio de esta atmósfera asfixiante que aniquila la vida adolescente, sucede esta “tragedia infantil”, caracterizada por un lenguaje poético complejo y cuyos personajes, de múltiples significados y perspectivas, conducen al espectador a enfrentarse con la cruda soledad y abandono sufridos por los jóvenes que vivieron en la mencionada época. Aún en la actualidad, aunque de manera más matizada, muchos jóvenes siguen viviendo así.

Otros temas que se tocan en la obra, aunque de forma más superficial, son: el despertar homosexual de unos chicos, el maltrato físico y verbal que una de las jóvenes (Marta) recibe de sus padres, la concepción machista que tienen, así sea inconscientemente, las mujeres, y realidades como las de los chicos huérfanos o que han huido de sus casas y viven en la calle, entregados al alcohol y a las drogas.

Y así, dando zancadas irresponsables en este recuento, llegamos al siglo XX, cuando los personajes niños y jóvenes, multiplican sus apariciones en el teatro. Sus percepciones y puntos de vista, pasan a tener mayor relevancia para los dramaturgos. Por tanto, empiezan a influir mucho más en las tramas de las obras.

En 1921 son entregadas al público dos importantes obras en las que aparecen niños en el reparto. La primera es *Los cuernos de don Friolera*, de Valle-Inclán, que se publicó por primera vez dicho año, y *Seis personajes en busca de autor*, de Pirandello, que se estrenó en el Teatro Valle de Roma.

En la obra de Valle-Inclán, aparece una niña -Manolita-, hija del teniente don Friolera y de doña Loreta. Su primera aparición es en la escena novena: está sentada en las piernas de su desgraciado padre que, sumido en la tristeza porque su esposa le ha sido infiel, no sabe que hacer. De Manolita, Valle-Inclán, en sus pintorescas acotaciones, dice: “Tiene el aire triste, la tristeza absurda de esas muñecas emigradas en los desvanes” [Valle-Inclán, 1925:186]. Entre ella y su padre, como en *El pato salvaje*, existe un amor sin límites y un gran apego. Intenta distraer al padre de sus penas: lo acaricia, lo llena de amor, le trae la guitarra, lo defiende de la vecina doña Tadea que lo obliga a silenciar su canto. Luego de este momento, Manolita no vuelve a salir de manera patente en la escena. Su futuro será narrado por un ciego cuya intervención ocurre en el epílogo de la obra. Esta escena novena hace que el desenlace fatídico de la obra, sea aún más doloroso para don Friolera. Según cuenta el ciego en su discurso final, el teniente ebrio de celos dispara en contra de su mujer pero a quien mata es a Manolita, la que había huido con los amantes por decisión de su madre.

En *Seis personajes en busca de autor*, aparecen dos niños que nunca hablan en la obra pero que con su muerte desencadenan el final de la trama -de manera muy similar a como lo hemos visto en anteriores obras-. El dramaturgo italiano los presenta por primera vez así: “Un desgraciado Muchacho de catorce años, también vestido de negro; y una viva ternura, por el contrario, hacia su hermana, una Niña de alrededor cuatro años, vestida de blanco con una cinta de seda negra en la cintura” [Pirandello, 2004: 109]. Según el mismo Pirandello, mientras los otros personajes están realizados como espíritus (el Padre, la Hijastra y el Hijo) o como naturaleza (la Madre), los dos niños están realizados como “presencia”: “el jovencito que mira y gesticula y la niña, por completo inerte” [Pirandello

2016: 6]. En efecto, son personajes que van siempre de la mano de los otros, casi siempre con la Madre. Solo cuatro ocasiones son el foco de atención.

La primera vez, la Hijastra toma a la Niña en sus brazos y señala al Muchacho, para indicar que en un futuro morirán [Pirandello, 2004: 115]. Más tarde, el Padre se refiere al niño para explicarle al Director que es “temeroso y avergonzado” por el rechazo que ha recibido siempre de su hermano mayor. Los detesta por ser hijos de otro hombre y porque su madre lo abandonó cuando estaba muy pequeño. Prosigue el padre: “Quizá sea la del muchacho, la situación más penosa: se siente, más que nadie ajeno a todo; y siente, el pobre, una angustiosa humillación por haber sido recogido en mi casa... caritativamente” [Pirandello, 2004: 129]. Estos dos niños han sido ignorados y olvidados por el terrible conflicto de la familia: la Madre se enamoró del secretario de su esposo y éste, aburrido de ella después de un tiempo, la obligó a irse con el secretario, con el que tuvo tres hijos: la Hijastra, el Muchacho y la Niña, abandonando a su primer hijo. El secretario muere y ellos, hundidos en la pobreza, son recibidos de nuevo por el Padre.

La desesperación que tiene la madre porque su primer hijo la odia y no es capaz de perdonarla, la lleva a olvidar a sus hijos pequeños. Esto conduce a que su niña pequeña, de forma accidental, se ahogue en la alberca, y a que el hijo de 14 años, se dispare con un revolver. La última aparición de los niños -han estado todo el tiempo en escena como observadores de la trama, más no como protagonistas-, es hacia el final de la obra, cuando el Director pide que representen la escena de sus muertes. En ella, según la narración de la Hijastra, se dibuja la ternura e inocencia de la Niña. El Director obliga al Muchacho a actuar la siguiente escena: mostrar cómo se escondía en medio de los árboles del huerto, antes de darse muerte.

Es la Hijastra la que convoca a la situación y mueve a sus hermanos como marionetas. Conduce a la Niña a la alberca; ésta no comprende por qué, su Madre ni su hermana, están con ella en ese momento. Dice la Hijastra: “¡No, mi niña, Rosita mía, no! La mamá no se ocupa de ti, por culpa de ese infame de su hijo. Yo estoy, como siempre, dándole vueltas a la rabia que siento” [Pirandello, 2004: 165]. Y luego forcejea con el Muchacho hasta que le saca el revólver que tiene en el bolsillo. El Muchacho se apunta y la Hijastra mete a la Niña en la alberca. Quien es testigo de la horrorosa situación es el Hijo. Éste, huyendo de su Madre, se dirige al huerto y al ver a la Niña, relata:

“Fui hacia ella, corriendo para salvarla! Pero me detuve, de golpe, porque vi detrás de los árboles algo que me heló la sangre: vi al niño, su hermano, que estaba allí, quieto, con ojos de loco, mirándola ahogada en la alberca (...) me dirigí hacia él y entonces... (Detrás de los árboles, donde está escondido el Muchacho, se oye un disparo)” [Pirandello, 2004: 168].

Luego del disparo, la confusión entre realidad y fantasía y el delirio de actores y personajes es tal que el Director exige acabar con el ensayo y, de esta manera, se da fin a la obra.

Los personajes de los niños desaparecen como si solo existieran para hacer realidad sus dramas y así quedar inmortalizados en la obra que construye el Director. Después, dejan de existir, incluso como fantasía. Una vez representada su muerte, desaparecen y solo quedan las sombras de los demás personajes. Es interesante que la escena se “representa” pero los personajes mueren en realidad. Es decir, ya no existen más, ni en el plano ficcional ni en el real.

Para Pirandello, en mi opinión, estos personajes niños tiene una doble funcionalidad: en primera instancia, y como hemos visto en otras obras, son las víctimas mortales de los conflictos adultos que conducen a impregnar la trama de una emocionalidad superior<sup>17</sup>, comparable a la de todas las obras aquí reseñadas. Y, en segunda instancia, sus muertes contribuyen a alimentar el enigma que la obra crea en torno a los límites de la realidad y la fantasía, desestabilizando al espectador con un final misterioso y, a la vez, doloroso.

En 1925 “saltamos” de continente y nos encontramos con el dramaturgo argentino Armando Discépolo, que tiene dos obras en las que aparecen personajes adolescentes, víctimas de conflictos y problemas económicos familiares así como del fracaso y egoísmo de los adultos. La primera es *El organito* (1925), una obra que relata la vida de una familia de mendigos en Buenos Aires, que son esclavizados por el padre de familia, Saverio, un mendigo egoísta y violento que detesta a sus hijos, a su mujer y a su cuñado. Los hace pasar hambre, pese a que él atesora todo el dinero ganado en la calle. Su hijo menor, Humberto, es un chico tímido y bondadoso que trabaja como lustrabotas pero que, antes ha tenido que mendigar, obligado por su padre: fingió tener las piernas amputadas

---

<sup>17</sup> Uno de los poco asuntos en los que, supongo, puede estar de acuerdo toda la especie humana, es que es inadmisibles la muerte de niños inocentes. Por esta razón, esta acto, en todas las obras hasta aquí analizadas, es el momento más doloroso, tanto para creadores, como para espectadores.

durante tres años. Su dos hermanos mayores, Nicolás y Florinda, le quieren mucho y son quienes le dan dinero cuando no tiene. Pero esto no vale de nada porque el padre se lo roba todo. En la última parte de la obra, llevan días sin comer por culpa del avaricioso padre, así que deciden, los tres, abandonar el hogar. El padre, al final, se arrepiente cuando ya no puede resarcir el daño.

Es curioso que, en la misma época pero en continentes distintos, dos dramaturgos se enfocaran en una de las conductas más recurrentes de las crisis de los adolescentes. Es el caso de Wedekind y de Discépolo. En las obras mencionadas anteriormente, los personajes adolescentes, aburridos con la vida que llevan, culpan a sus padres haberlo traído al mundo sin que fuera decisión de ellos. En *El organito*, le dice Nicolás a su padre, Saverio: “Yo no le pedí que me trajera al mundo. Estoy aquí sin invitación. Yo he venido a este velorio sin conocer el muerto; me lo presentaron después.” [Discépolo, 1966: 75]; Y en *Despertar de primavera*, cuando Mauricio ha tomado la decisión de suicidarse, pronuncia las siguientes palabras: “No he sido yo quien se ha empeñado en venir al mundo ¿Por qué he de insistir ahora en quedarme? ¡No he cerrado ningún trato con Dios! Dénselo a la cosa las vueltas que se le den, se me ha engañado” [Wedekind, 1910: 90].

La segunda obra de Discépolo, estrenada en 1928 en el Teatro Cómico de Buenos Aires, es *Stéfano*. Cuenta, también, la historia de una familia que atraviesa por la ruina económica, pero esta vez es porque al padre, que es músico, lo han echado de la orquesta por causa de su vejez. La familia está compuesta por Stéfano (padre), Margarita (madre), María Rosa y don Alfonso (padres de Stéfano), Ñeca, Esteban y Radamés (hijos). El más chico de todos, Radamés, es un adolescente con alguna disfuncionalidad mental que vive todo el tiempo en una realidad paralela. Dice de él Discépolo, en la acotación: “En su desconcierto mental, es inexpresivo. Su voz robusta no tiene modulaciones. Mueve los brazos sin violencia, con las manos rígidas, los codos sin juego. Solo sus pensamientos son desmedidos” [1995: 73]. A lo largo de la obra, delira con un incendio que él, como bombero, quiere apagar. Su hermana Ñeca lo quiere mucho y sufre por él. Es un chico cariñoso con todos, de hecho, es el único, pues todos los demás, en la familia, se tratan muy mal. Al mismo tiempo que la tragedia familiar va incrementándose, él se va encerrando más y más en su mundo de fantasía, hasta el punto de que, al final de la obra, está seguro de que la locura de su padre hace parte de una pesadilla que él está sufriendo.

No acepta nunca la tristeza de su familia. Quizás, es tal la depresión en la que siempre ha estado sumida la familia, por culpa del fracaso de Stéfano y por la escasez económica, que él, el plan defensivo, creó un mundo imaginario en el que todo es “perfecto”. En ese mundo, él es un héroe que salva a personas de terribles catástrofes. También este personaje es la cuota cómica de la obra: en los momentos de mayor conflicto y desconsuelo, en su mundo paralelo ve a los otros con cabezas de animales, y ve bichos [Discépolo, 1995: 111].

Como podemos ver, en ambas obras se repite la estructura: un padre culpable de todas las desgracias, una madre casi ausente, unos hermanos mayores que se buscan la vida como sea y a los que les toca hacer el papel de padres, y un adolescente que -a pesar de la atmósfera decadente de las familias-, siguen siendo gentiles y amorosos con los demás. Aunque en el caso de la primera obra, Humberto, al final, está a punto de enloquecer por el hambre.

Y así vamos llegando al teatro de García Lorca, en donde también hay una presencia importante de personajes niños. En *La zapatera prodigiosa* (1930), por ejemplo, el personaje del Niño es el encargado de hacer avanzar la acción de la obra. Además, es el personaje gracias al cual se puede ver la faceta amorosa de la furiosa protagonista, aquel que está por encima de los cotilleos y ambiciones del envidioso pueblo que asedia a la pareja de zapateros. Aparece a lo largo de la trama, casi siempre, haciendo dúo con la Zapatera. En estas escenas, la Zapatera se despoja del carácter rudo que tiene ante todos y deja ver su lado sensible y maternal. Le dice el Alcalde, en un momento: “Por lo que veo, este niño sabio y retorcido es la única persona a quien tratas bien en el pueblo” [García Lorca 2012: 189]. Y, como dijimos antes, es el Niño quien le transmite todo los chismes que en el pueblo se inventan sobre ella: que no tendrá hijos, que se deja cortejar de otros hombres.

También por boca del Niño, la Zapatera se entera de que su esposo se ha marchado y, hacia el final de la obra, es el Niño el que anuncia que dos o tres hombres se están matando por ella. Por esta razón las vecinas exigen que abandone el pueblo. El Niño es el único que la defiende, cuando todos, por envidia (las vecinas), o por deseo (el Alcalde, el Mozo y don Mirlo), se van en contra de ella. Dice el Niño al final de la escena II del segundo acto: “Si quieres te puedo traer el espadón grande de mi abuelo, el que se

fue a la guerra. Yo no puedo con él, ¿sabes?, pero tú sí” [García Lorca, 2012: 189]. Como vemos, Lorca, al personaje del Niño, le otorga la condición de sabio. Es el único personaje que no se deja contagiar por los vicios del pueblo y, además, es el único que sospecha que el Titiritero, que aparece en el último acto, se parece mucho al marido ausente de la Zapatera. En dos ocasiones, al escuchar al Titiritero, dice lo siguiente: “¿Dónde he oído hablar a este hombre? (En toda la escena, el Niño mira con gran extrañeza al Zapatero)” y, más tarde, le dice a la Zapatera: “¿No te parece el titiritero, hablando, a tu marido?” [García Lorca, 2012: 193].

En clave surrealista, encontramos al Niño muerto de *Así que pasen cinco años* (1931), otra de la denominadas “comedias imposibles” de Federico García Lorca. Este es uno de los tantos personajes que conforman el maravilloso mundo simbólico del corpus dramático lorquiano. Sin ninguna aparente conexión con las demás escenas de la obra, este personaje aparece acompañado de un Gato muerto, hacia el final del primer acto.

Lo más interesante de estos personajes, es que, a diferencia de todas las obras estudiadas y con excepción de las del Siglo de Oro, el Niño no tiene ningún papel funcional sino netamente significante. Es un Niño pequeño que lleva un vestidito de primera comunión con una corona de rosas blancas en la cabeza. Le pide al Gato que no se queje de su muerte y se niega a que lo entierren. Es una mezcla de inocencia, ternura y fragilidad pero, al mismo tiempo, de valentía, audacia y seguridad. Según Aled Lewis, el personaje del Niño muerto es una de las manifestaciones del Joven (protagonista de la obra), que mantiene un diálogo continuo con las diferentes etapas de su vida: pasado (con el personaje del Niño), presente (con él mismo) y futuro (el personaje del Viejo) [2003: 172]. También afirma Lewis que el Niño muerto simboliza la falta de pasión del joven y su felicidad marchita, cuando se queja de que el corazón le duele [García Lorca, 2012: 308].

Pero lo que más nos interesa de este personaje, en el presente estudio, es el complejo punto de vista que Lorca pone en él. Este tipo de personaje sigue ligado, como en toda la historia del teatro, a la muerte, pero ahora sale a escena aún estando muerto. Además, se opone a su entierro y hace todo lo posible para que no suceda, aunque al final, es capturado. No obstante, se comienza a dibujar en él un atisbo feroz de resiliencia y

valentía, rasgos que más adelante veremos desarrollarse en los personajes de otros dramaturgos del siglo XX y el XXI y, sobre todo, en la obra de Juan Mayorga.

Saltamos ahora, de España a Inglaterra, para referirnos a una obra de 1937, escrita por el célebre dramaturgo J.B. Priestley, titulada *El tiempo y los Conway*. Esta pieza hace parte de su trilogía sobre el tiempo. En ella aparece un personaje llamado Carol, la hermana menor de la familia. Una niña, por demás, muy similar a la Hedvig del *Pato salvaje*: llena de felicidad, bondadosa, ingenua y muy divertida. Es el “sol” de toda la familia, sueña con ser actriz, le encanta jugar a las charadas y disfrazarse. Su hermana favorita es Kay, la protagonista, que sueña con ser escritora y a quien -en el primer acto-, le están celebrando el cumpleaños. Se advierte que es una niña muy inteligente y le gusta defender su punto de vista. Desde su tierna edad no está de acuerdo con la idea de su madre, la señora Conway, de que todas sus hijas, cuando crezcan, deben casarse y dedicarse al hogar: ella defiende que su hermana Kay quiera dedicarse solo a la escritura y no desee buscar marido. Por esta actitud y por su pasión por la escritura, la admira y quiere ser como ella.

En el segundo acto, que ocurre 20 años después del primero, nos enteramos de que Carol ha fallecido hace 16 años [Priestley, 1964: 191]. No sabemos exactamente de qué murió. La señora Conway, con respecto a su enfermedad, solo comenta: “¿Recuerdan cómo hacía? Y me puse a pensar en ella, mi pobrecita querida, y cómo vino a mi aquel horrible día con la carita lívida, y me dijo: “mamá, tengo un dolor espantoso... y que cuando la operaron ya era demasiado tarde” [Priestley, 1964: 192].

Es particular, el tratamiento que da el dramaturgo a este personaje, pues luego de proponer que ha fallecido, en el segundo acto, en el tercero regresamos al tiempo del primer acto en donde están todos felices celebrándole el cumpleaños a Kay. El público ya sabe que Carol, en un futuro morirá, y esto hace que el personaje se perciba diferente. Es un recurso para alimentar la empatía con él. Produce una emocionalidad mucho más contundente que en obras anteriores, en donde el niño muere irremediabilmente. Sobre todo, esto ocurre porque, al final de la obra, Carol manifiesta cuales son sus sueños para el futuro:

Carol: Pero no me gustaría consagrar todo mi tiempo al teatro. En los momentos en que no me tocara actuar, me gustaría dedicarme a la pintura..., solamente para mi, claro... pintar



y pintar como loca... con montones y montones de las pinturas más brillantes (...) ¡y cocinar! Sí, hacer salchichas, pan de jengibre y panqueques. Y sentarme en la cima de las montañas y bajar los ríos en canoa. Y hacerme amiga de toda clase de gente (...) la cuestión es vivir... vivir. No me importa el dinero, ni la posición social, ni los maridos con títulos... lo que quiero es vivir [Priestley, 1964: 225].

Carol muere pero, gracias al juego que establece el dramaturgo, vuelve a aparecer ante nosotros, inundando el escenario de vivacidad y felicidad, envolviendo al espectador en una especie de nostalgia que navega por la atmósfera dramática de todo el tercer acto.

Otro gran dramaturgo que ha incluido niños en su obra, con gran maestría, es Bertolt Brecht. En *La vida de Galileo* (1939) y en *El círculo de tiza caucasiano* (1948). En *La vida de Galileo*, Andreas -uno de los protagonistas de la obra-, es, en la primera parte de la trama, un niño de 10 años. Hijo de la señora Sartori, ama de llaves de Galileo, escogido por el físico y astrónomo italiano como su pupilo número uno. Aquel al que le transmitirá todos sus descubrimientos y en el que tiene cifradas sus esperanzas: que, en un futuro, continúe con sus investigaciones. Para Galileo, Andreas es como un hijo: se ha consagrado a trasmitirle sus teorías astronómicas. Pero su principal objetivo es enseñarle a detectar verdades caducas y a que se aleje de ellas, para que aprenda a “ver realmente” [Brecht, 2012: 17] la realidad, a descubrir verdades nuevas.

Por su parte, Andreas es la curiosidad hecha niño. Galileo ha logrado contagiarle el intenso placer del conocimiento y el pequeño goza con cada nuevo aprendizaje. Se trata de un niño muy inteligente que cuestiona hasta lo que le enseña Galileo y quiere se, también, físico. Además, es un personaje muy cómico. En la primera escena, por ejemplo, le pide a Galileo que le explique bien la teoría de Copérnico, al que él llama “Kipperniko” [Brecht 2012: 16]. La teoría de que la tierra gira alrededor del sol. Esto, con el fin de dejar a su madre asombrada, aunque él no acabe de entender muy bien los planteamientos.

También aparece otro niño en la obra, en la escena 4. Es el Gran Duque de Toscana, llamado Cosme de Médicis, a quién Galileo le mostrará el descubrimiento de unas estrellas a las que quiere bautizar con el apellido del Duque. Esta escena se divide en dos partes. En la primera, se encuentra Cosme a solas con Andreas y acaban peleando y pegándose porque el pupilo de Galileo ignora quién es el otro chico y quiere que, por sobre cualquier consideración, acepte que es la tierra la que gira alrededor del sol. En la segunda parte sucede el encuentro del astrónomo con matemáticos y filósofos de la corte.

Estos, se niegan a mirar por el catalejo de Galileo; singuen aferrados a las ideas aristotélicas y, por ende, niegan los descubrimiento del físico italiano. Vemos cómo Brecht, en esta escena, busca establecer, en una misma situación, realidades muy diferentes en torno a una misma cuestión: en la primera parte, los niños, por ser más sinceros y sencillos, defienden la verdad sin ningún problema; incluso, llegan hasta a pegarse por ella. En la segunda parte, en cambio, los adultos, a la vez que mantienen una postura diplomática, se aferran a verdades caducas, y Galileo, por ser simplemente un astrónomo al servicio de la corte, no puede hacer lo que Andreas hizo ante Cosme, para defender la verdad.

La obra sigue avanzando y durante la escena 5, llega la peste. Por tanto, Galileo envía a su hija y al niño a Bolonia. Él se queda en Florencia, obsesionado con sus investigaciones. Tal es el amor de Andreas por su maestro, que se fuga de Bolonia y regresa caminando a Florencia, para seguirle ayudando en los estudios. Más tarde, en la escena 9, Andreas es ya un joven que trabaja de “sol a sol” con Galileo, pero cuando éste niega sus descubrimientos y certezas para que no quemen en la hoguera, el discípulo lo abandona, desconcertado.

En la escena penúltima, maestro y alumno se encuentran, después de muchos años y se reconcilian. Galileo le entrega los avances de las investigaciones que, a escondidas, ha estado haciendo todo estos años. En la escena final, mientras Andreas intenta salir de Italia rumbo a Holanda con los manuscritos secretos, tiene un encuentro con unos niños a quienes “les enseña a ver”, así como a él le enseñó Galileo. Con este último encuentro como metáfora de la forma como se mantiene la cadena de transmisión de conocimiento, decide Brecht cerrar la obra.

Concluimos, entonces, que Brecht crea, para esta obra, el personaje de Andreas, no solo por construir aquella especial relación que se “teje” entre un adulto y un niño cuando el primero busca, con pasión, contagiarle un saber al segundo, sino también porque, al utilizar a Andreas en las primeras escenas, puede explicar al público, con ejemplos muy didácticos, cuál era la cosmovisión de la época. Cosmovisión a la que Galileo tuvo que enfrentarse con sus nuevas teorías: un empeño consistente nada menos que en convencer a todos de que había llegado el momento de ver la realidad de una nueva manera.

En *El círculo de tiza caucasiano*, la acción de la obra gira alrededor de un bebé. Es el hijo del gobernador Gueorgi Abashvili y de su esposa Natela. Su gobierno es derrocado y él asesinado, lo que da lugar a la huida de Natela, que abandona a su hijo Michel. Éste es rescatado por la fregona Grushe Vajnadze, antigua sirvienta del palacio. Su inmensa bondad hace que salve la vida del niño en innumerables ocasiones, hasta terminar sintiéndolo como su hijo. El personaje es un bebé que durante casi toda la obra se la pasa en brazos de su madre adoptiva. Es, podríamos decir, una extensión del personaje de Grushe, pues participa muy poco en los conflictos pero es gracias a él que conocemos el carácter de Grushe: por cuidar al bebé, es capaz de dejar a su prometido, huir con el niño y someterse a un casamiento con un campesino miserable. Todo por tener dónde esconder el niño. Michel pasa de ser un niño noble con dos médicos y muchas sirvientas a su disposición, a vivir en la pobreza absoluta con Grushe. Está dormido en varias escenas. De su carácter poco podemos decir, aunque suponemos que Grushe se queda con el niño porque, además de ser una mujer muy bondadosa, el bebé le resulta muy entrañable: nunca llora, siempre atiende cuando le habla su madre y se acostumbra rápidamente a las pobreza. Esta pasividad del personaje también se puede deber a que, quizás, Brecht no lo concibió para que fuera interpretado por un bebé sino por un muñeco.

Hacia el final de la obra, el niño ya tiene dos años y aparece en escena jugando con amiguitos [Brecht, 1996: 161]. En la única escena en la que tiene parlamento, se dibuja a un niño muy obediente con su madre, que no les tiene miedo a sus amiguitos mayores y se enfrenta a ellos, aunque ni siquiera sabe hablar.

En la última escena, una vez terminada la guerra, la madre biológica regresa a reclamar su hijo y acontece un juicio en el que Azdak, el juez alcohólico, propone que se dibuje un círculo de tiza en el suelo, donde se coloca al niño, y las dos madres deben tirar de sus bracitos. Según Azdak, la madre que logre arrebatarse a la otra el niño, ganará el caso. Grushe pierde porque no quiere hacerle daño a su hijo y, por tanto, Azdak le da la custodia del niño.

Como vemos, es de las pocas veces, junto con *Andrómaca*, en que el niño no muere en la obra y logra quedarse junto a su madre.

Y no solo en el teatro brechtiano aparecen niños; también en el teatro del absurdo. Samuel Beckett empieza a escribir *Esperando a Godot* en 1948 y aparece publicada en

francés en 1952. En ella hay una breve intromisión de un muchacho, del cual Beckett no da ninguna información. Entra dos veces -no sabemos si en la segunda entrada, quien entra es su hermano- en escena, para informar que Godot no vendrá hoy sino mañana. Es un chico tímido y monosilábico que intenta varias veces decir su recado pero no le es posible por el miedo que tiene. Apacienta las cabras del señor Godot [Beckett, 1993: 65]. También dice que Godot le pega a su hermano, el encargado de guardar las ovejas. Pero que con él se porta bien. Duermen en el granero junto con su hermano e ignora si es o no desgraciado. Se podría hacer una reflexión sobre el hecho de que al chico que cuida las cabras, Godot lo trata bien, y al que cuida las ovejas, mal. Sin embargo, dada la atmósfera misteriosa de la pieza, nos parece forzado sacar conclusiones muy racionales de ella.

La segunda aparición del Muchacho alimenta el misterio y la incertidumbre que sobrevuela a lo largo de toda la pieza. El Muchacho (o su hermano) regresa a decir lo mismo que ha dicho antes, pero afirma que es la primera vez que viene y que no había visto antes a Vladimir ni a Estragón. Esto alarma a los personajes, que sospechan -durante toda la obra- que están subordinados a vivir una realidad circular en la que se repiten, una y otra vez, los acontecimientos sin que nada avance. La segunda entrada del Muchacho lo confirma: al final de la segunda escena, Vladimir le dice: “Dime, ¿estás seguro de haberme visto, no me dirás mañana que nunca me has visto?” [Beckett, 1993: 119]. Pero no sabemos si son Vladimir y Estragón los que no reconocen al Muchacho, o no se trata del Muchacho de la primera aparición, sino su hermano. Como podemos ver, todo lo que ocurre alimenta los enigmas de la obra. La desubicación del tiempo y del espacio de los personajes y la incomunicación entre ellos, contagia al espectador que queda sumido en esa atmósfera de desasosiego y soledad. No obstante, el niño (o los niños) es (son) el (los) personaje (s) más cercano (s) a la realidad del espectador: parece no compartir la locura de los demás y le asusta cómo se tratan entre ellos y la forma como lo tratan a él.

En la dramaturgia norteamericana encontramos también personajes niños y adolescentes en dos célebres obras: *Verano y humo* (1949) y *Muerte de un viajante* (1949), de Tennessee Williams y de Arthur Miller, respectivamente. En ambas, los dramaturgos construyen escenas -de protagonistas niños, en el caso de *Verano y humo*, y adolescentes, en el caso de *Muerte de un viajante*-, con el fin de contrastar la felicidad de los primeros años de vida con la tristeza de la adultez. A la manera de *El Tiempo y los*

*Conway*, los personajes cuando son niños y adolescentes están seguros de que sus sueños futuros se cumplirán, en sus primeros años son chicos que se divierten en la vida, juegan, plagados de esperanzas. Ya en la adultez, todo los sueños se han tirando por la borda, son personajes sin ilusiones, llenos de complejos y problemas psicológicos.

En el caso de *Verano y humo*, sus protagonistas: Alma y John, aparecen en el prólogo de la obra como dos niños de 10 años que se divierten jugando en la “fuente del ángel”, Alma le expresa a John su amor sin complejos y John sueña con ser grande e irse para Sur América en barco, contradiciendo las ideas de su padre, que quiere que sea médico como él. En las siguientes escenas vemos a estos dos personajes adultos: ella tiene serios problemas nerviosos, abarrotada de complejos morales, incapacitada para vivir libremente el amor que siente por John. Y él es un médico reconocido pero frustrado, que intenta desahogar sus deseos de aventura con el sexo y el alcohol.

En *Muerte de un viajante*, se plantea una analepsis constante, se intercala a los personajes en el presente y en el pasado. En el pasado se muestra a Biff y a Happy, hijos del protagonista Willy Loman, adolescentes. Son chicos llenos de expectativas, felices porque están seguros de que en un futuro triunfarán económicamente -seguridad que, por demás, les ha inculcado su padre-. Se divierten mucho con el deporte y las chicas en el instituto, y son el orgullo de sus padres. En el presente, en cambio, su imagen es todo lo contrario: no han podido encontrar un trabajo estable, su padre los presiona porque “no son nada” y ellos, a su vez, están resentidos con el padre al enterarse de algunos secretos de familia y en reacción a la presión que éste ha ejercido sobre ellos durante toda su vida, para que se conviertan en hombre ricos. Como vemos, ambos dramaturgos no construyen a los personajes niños y adolescentes para que sus puntos de vista y acciones influyan directamente en la trama, sino para lograr transmitir al espectador una desazón mayor sobre la frustración y las esperanzas perdidas de la época adulta. Si en ambas obras omitiéramos las escenas de aquel pasado idílico, sería menos doloroso el presente, aciago, por el que atraviesan.

En 1951 se publica otra obra que aborda la temática infantil, pero desde el tema de la homosexualidad y la pederastia. A principios de siglo, el escritor francés Henry de Montherlant empezó, a crear a sus 17 años, *La ciudad cuyo príncipe es un niño*, pero solo 38 años después, decidió publicarla. Estaba seguro de que no se representaría por lo

complicado del tema [Montherlant, 1958: 201]; no obstante, la pieza tuvo un importante reconocimiento y aunque causó polémica por tratar “el problema de las «amistades particulares», entre chicos, en un colegio católico” [Montherlant, 1958: 1], fue cálidamente acogida por los miembros de la propia Iglesia Católica.

La obra narra el intenso amor entre un chico de 14 años, Sergio Soubrier, y uno de 16, Andrés Sevrais. Este amor es descubierto y prohibido por el señor abate de Prats, sacerdote y prefecto de la división de los “medianos”, que tiene 35 años. Dicho personaje no se opone al amorío o “amistad particular” de estos chicos porque le parezca algo inmoral, sino porque está enamorado del primero. Soubrier es un chico noble y honesto pero por momentos inquieto y revoltoso. Ha estado a punto de ser expulsado (dos veces) del colegio pero el sacerdote intercedió por él y no lo echaron. En mi opinión, es un chico que está manipulado por dos hombres que lo desean. Por el lado de Sevrais él ama a Soubrier pero no sospecha que el abate cuida tanto de éste porque también lo pretende. ¿Qué más se puede decir de Soubrier? es víctima de quienes constantemente lo hacen sentir culpable por comportarse como se comporta, por sentir lo que siente y por dejarse influenciar de Sevrais. El personaje pasa por la trama casi sin entender lo que realmente ocurre.

Por otra parte, la obra señala zonas oscuras del personaje de Prats, el que manipula a todos en el colegio en pro de la satisfacción de sus deseos, aunque la obra también intenta, de alguna manera, justificar la debilidad y el sufrimiento del abate por el hecho de amar a un niño. El propio autor, en el prólogo, habla de este personaje con compasión. De cierta manera defiende sus acciones: “Pese a las apariencias, diría que también existe la gracia en el abate de Prats, una gracia sombría, y esta gracia existe, únicamente, porque ama y continúa amando: sus tinieblas no exceden lo normal en una pasión” [Montherlant, 1958: 11]. Sea cual sea la intención con la obra, el personaje del adolescente no se convierte más que en una victimizada figura funcional. Desde mi punto de vista, no se lo explora a profundidad, es solo el objeto de deseo de los otros dos protagonistas. El autor se centra en el sufrimiento que experimentan estos personajes por tener que reprimir sus deseos carnales, en consideración a las leyes católicas, las que disponen que la redención de las conductas, consiste en resistir a las pasiones, no actuar físicamente para que se realicen.

En la dramaturgia de Antonio Buero Vallejo, hay una fugaz aparición de niños, en *Historia de una escalera* (1949) y en *El tragaluz* (1967). No obstante, en su teatro hay mayor intervención de personajes jóvenes, que de niños o adolescentes. Jóvenes que tienen en común que casi todos están a punto de decidir su futuro como adultos: con quién se van a casar, a qué se van a dedicar. Es el caso de Carmina y Fernando (las dos generaciones -padres e hijos-), Elvira, Urbano y Rosa, en el primer acto de *Historia de una escalera*.

*Hoy es fiesta* (1955) es otra obra de Buero Vallejo en que también aparecen personajes de este tipo: jóvenes que están decidiendo su destino amoroso y profesional pero que tienen que “cargar” con las tragedias de sus padres. Es el caso de Daniela y Fidel. La primera, enamorada de Fidel y obligada a mentir permanentemente a causa de la necesidad de su madre, de aparentar estar bien en lo económico. Por las presiones, la chica intenta suicidarse al final de la obra. Fidel, por su lado, es un joven estudioso que quiere sacarse las oposiciones y que está enamorado de otra. Está confundido por los consejos de Silverio, que le sugiere que se case con Daniela.

Con respecto a los personajes niños en la obra de Buero Vallejo, está Manolín, de 12 años y que aparece en el tercer acto de *Historia de una escalera*. Es hijo de Fernando y Elvira y hermano menor de Fernando hijo. Aparece el día de su cumpleaños fumándose un cigarrillo a escondidas y peleando con su hermano. Es un niño desobediente y caprichoso que resulta revelándole al padre que su hermano se ha dado un beso con Carmina hija [Buero Vallejo, 1998: 107]. Volviendo a *El tragaluz*, al final de la primera parte aparecen unos niños, fruto de la imaginación del Padre que, a raíz del fallecimiento de su hija pequeña –Elvira-, enloqueció y vive en medio de visiones delirantes. Los niños, que son sus tres hijos, están jugando y desean del lugar. El Padre les pide que cuiden a Elvirita [Buero Vallejo, 2011: 249]. Uno de los menores, casualmente, también se está fumando un pitillo como Manolín, el personajes niño de *Historia de una escalera*.

Unos años después, otro dramaturgo español escribió una obra que incluye personajes adolescentes: *Las bicicletas son para el verano* (1984), de Fernando Fernán Gómez. Aparecen cuatro chicos de 14 y 15 años. Uno de ellos es el protagonista, junto con su familia. Su nombre es Luis. Es el personaje que vehicula uno de los ejes centrales de la acción dramática: el proceso de transformación de un adolescente hacia la edad

adulta durante la Guerra Civil española. La guerra le impide seguir con su vida normal: jugar con sus amigos, seguir pretendiendo a la chica que le gusta; ya no puede alimentarse bien -como todos en su familia- y tiene que trabajar con su padre en las bodegas de vino. Es inteligente y curioso, le encanta leer y sueña con ser escritor. Su pasión por la literatura es tal que logra contagiar a Pablo, su mejor amigo. Escribe poemas a las muchachas que le atraen. Su primer amor es Charito, una chica a la que pretendía desde antes del inicio de la guerra. Por ella le pide a su padre que le compre una bicicleta, para poder pasear en su compañía. El padre le niega la bicicleta porque no aprobó física. Luisito explica que no perdió la materia por desconocimiento sino por persecución política. Además, su padre es “rojo”.

Con la llegada de la guerra, como dijimos antes, se paraliza su vida cotidiana y debe pasar casi todo el tiempo encerrado en casa. Por tanto, en medio de su despertar sexual, empieza a fijarse en María, la criada. Ella lo inicia en la vida sexual. Sus padres se escandalizan y despiden a María. Luis tiene una relación muy estrecha con su padre. Es éste quien, al ver la soledad del menor, lo incita a que acuda en las noches al Socorro Rojo: allí podrá relacionarse con chicas. Luis va al Socorro Rojo pero, más tarde, comienza a fijarse en su vecina Maluli, hija de doña María Luisa, la dueña del edificio. Para su desgracia, al terminar la guerra, a Maluli la envían a una residencia de señoritas en Suiza. Luisito se queda sin amor y su futuro como escritor se ve truncado porque no lo dejan matricularse en el instituto, ya que no es ex combatiente y, además, vive en una zona “roja”. Al temer la detención de su padre, éste le consigue un trabajo como chico de los recados para que pueda ganar dinero y ayudar en casa, ahora que su padre, presumiblemente, no estará. Y será necesaria una bicicleta, aquella que tanto añoró para el verano de hace tres años.

Concluyendo en este punto, vemos que, a través de este personaje, Fernando Fernán Gómez busca construir un retrato de las duras consecuencias que la guerra trae para todos los adolescentes. Un poco como Ana Frank, este chico va madurando pero también perdiendo sus ilusiones, en una edad en la que, normalmente, no se pierden sino todo lo contrario.

En la década del 80, el teatro argentino vuelve a aportar personajes niños, en dos importantes obras del dramaturgo Mauricio Kartun: *Chau Misterix* (1980) y *La casita de*



*los viejos* (1982). En la primera, se cuenta la historia de Rubén, un chico de 10 años y sus tres amiguitos: Titi, Chiche y Miriam. Es un niño de imaginación prodigiosa que crea un mundo de fantasía paralelo a su vida real. En el mundo imaginario, él es Misterix, famoso héroe de historietas, muy popular en Argentina a finales de los 40. Y, en aquel universo ficcional, sus amigos se convierten en aliados del superhéroe: Titi será la Doctora Burke, Chiche será Riley, y Miriam -el amor platónico de Rubén- será Doris Day.

Mientras en la realidad, Rubén es un chico débil y miedoso que lleva lentes -del que se burlan constantemente sus amiguitos-, en su fantasía es el súper héroe que todos quieren y al que obedecen. Doris Day está enamorada de él y la Doctora Burke también. Se enfrenta con violentos animales y vence todos los peligros del eclipse de sol que sucederá ese día. La obra intercala los dos universos, constantemente. La realidad influye en la fantasía, sobre todo cuando Chiche le cuenta a Rubén que su amor, Miriam, se deja “meter mano” [Kartun, 1993: 48]. Por tanto, Misterix castiga fuertemente a Doris Day. Rubén desahoga en su fantasía todo lo que en la realidad no puede cumplir: ser el líder del grupo, correspondido por Doris Day y poder desafiar a su profesora y a sus padres. Kartun crea un acertado y conmovedor retrato de la mirada de un niño de 10 años y sobre la importancia y riqueza dramática del mundo imaginario en esa edad.

La otra obra, *La casita de los viejos*, da la impresión de que el personaje de Rubén saltara de una obra a otra: también en ella, hay un niño que se llama Rubén, de 10 años, tímido, delgado y de anteojos. En esta trama el personaje del menor no tiene un papel tan determinante como en la anterior. Rubén adulto vuelve a visitar a sus padres – fantasmas-, porque se acaba de separar de su mujer. Regresa y se encuentra con su yo de 10 años, también fantasma. Sus padres que lo reprenden por no ser “nadie” en la vida. Lo castigan encerrándolo en el baño, donde están todos los “rubenes” de épocas pasadas, que han cometido algún error (sus padres, como siempre, los han castigado encerrándolos en el baño). Este personaje parece buscar a los fantasmas de su familia para conocerse más a sí mismo. Navega por su inconsciente o por su imaginación para desahogar sus tristezas. En realidad, la segunda obra parece la continuación de la primera: Rubén, en ambas tramas, es un personaje que construye un mundo imaginario; en la primera, en su niñez y en la segunda, en su adultez. Esto lo hace para, de alguna manera, aliviar las frustraciones de su

vida real. En ambas obras, Kartun crea una especie de ritual fantástico que sirve como terapia de sanación al personaje principal.

En la dramaturgia del escritor francés Bernard-Marie Koltès, encontramos también la construcción del personaje de una niña o adolescente -no especifica la edad-. “La Chiquilla” en *Roberto Zucco* (1988). Este personaje hace parte del conglomerado de figuras marginales y misteriosas que abundan en el universo dramático de Koltès. Es un personaje complejo y fascinante: empieza siendo una niña inocente y virginal y se transforma en lo que llama Anne Laurent, “una criatura poética” [1991: 15] de complicada composición. En la primera escena, no habla. Aparece como una indefensa chiquita debajo de una mesa, desprotegida y nerviosa. En la siguiente escena, bajo la misma mesa, ocurre el encuentro con su amor, el asesino Roberto Zucco. Es aquí cuando comienza a dibujarse en ella otro rostro: una niña que está cansada de que le digan “pollito, pichoncito, gorrioncillo, alondra, estornino, palomita, ruiseñor”, ahora quiere que la llamen: “rata, serpiente de cascabel o lechón” [Koltès, 1991: 49]. Es la única que logra imponerse ante Zucco; es ella quien decide ser violada por éste. Ante su familia está orgullosa de haber sido abusada: su violación es su “victoria”, aquello que la permite alejarse de su familia. Este acto es como un premio que le da derecho a ser mujer. Se enfrenta a sus padres y huye en busca de su amor. Más tarde, su propio hermano se aprovecha de que ella quiera ir al Pequeño Chicago, para venderla como prostituta. No obstante, su inocencia de niña vuelve a salir a flote cuando, en la escena 9, al ver por toda la ciudad carteles con el rostro de Zucco y un letrero de “se busca”, va a la comisaría a decirles a los inspectores que ella también busca a ese hombre y, aunque en el encuentro con el asesino juró que nunca pronunciaría su nombre, se lo dice a los inspectores. En la escena 14, final de la obra, La Chiquilla está en un bar del Pequeño Chicago con dos policías y otras prostitutas. Zucco aparece, la Chiquilla le declara su amor y él se entrega a policía.

Es curioso que Zucco, al único personaje que respeta es a la niña. Es como si tuviera un pacto con su inocencia: está decidido a no dejarse atrapar por la policía pero cuando la niña lo vuelve a encontrar y le declara su amor, él no la asesina ni se fuga sino que se entrega; incluso, confiesa cuántos delitos ha cometido. Zucco es un asesino pero guarda cierta empatía con la realidad infantil. La respeta.

Y no podemos terminar la década de los 80s sin mencionar una interesante obra escrita por el célebre cineasta estadounidense Woody Allen, titulada *La bombilla que flota*. Fue estrenada en 1981 por la Lincoln Center Theater Company. Dentro de su reparto hay dos chicos adolescentes que son hermanos, miembros de una familia disfuncional que vive en un pequeño piso en un barrio pobre de Brooklyn. Los padres Enid y Max viven una guerra constante por las penurias económicas por las que atraviesan. Sus hijos buscan evadir esta situación: el menor, Steve, saliendo con sus amigos del barrio que son aficionados a hacer incendios, y el mayor, Paul, encerrado en su habitación, practicando sin descanso sus trucos de magia. Este último es el protagonista de la obra. Según la descripción que hace Allen de su personaje, es un chico “desgarbado y torpe. Terriblemente tímido, hasta extremos enfermizos, nunca levanta la vista y tartamudea siempre” [2006: 15]. Sin embargo, es tan dedicado a su afición que es muy bueno haciendo trucos de magia. Su hermano es el polo opuesto, es un chico perezoso y buena vida que sabe tratar a los demás y que cuando no está afuera, con sus amigos, está echado en la cama escuchando la radio. La relación entre ellos no es la mejor aunque se guardan cierto cariño de hermanos. Pero pelean casi todo el tiempo.

La relación más estrecha de la obra, se teje entre Paul y su madre, Enid. Ella lo reprende por no ir al colegio y estar encerrado todo el día, dedicado a algo que en un futuro no le dará de comer. Al mismo tiempo, es cariñosa y compasiva al ver la exagerada timidez y nerviosismo de su hijo. Por su parte, Paul, es amoroso con su madre y el único de la familia que la consuela y se preocupa por la relación destruida que mantienen sus padres.

La escasez económica es tanta que la madre desesperada invita a un mánager a casa para que vea las destrezas de su hijo y así poder ganar dinero con él. Pero presiona de tal manera para que el mánager lo contrate, que el show de magia es todo un fracaso: Paul es víctima de un terrible ataque de nervios. Enid, en medio de su desesperación, intenta seducir al mánager pero descubre que éste es igual de pobre que ella y, además, se irá a vivir a Arizona, a cuidar a su enferma madre. Al final, Paul vuelve a encerrarse en su habitación y su madre a retomar fuerzas para seguir cargando con la vida.

Sin duda, lo más excepcional de la obra, además de los exquisitos diálogos que Woody Allen crea, es el personaje de Paul, un chico que vive para y por la magia pero es

incapaz de enfrentarse a un público. Y lo más interesante es que, aunque todos en la obra digan que el chico tiene un grave complejo de inferioridad y que nunca podrá ser mago por su timidez, él, después de su fracaso, vuelve a su habitación con el empeño y la ilusión intactas, para seguir practicando y algún día lograr sus sueños.

En la década de los 90 del siglo XX y a lo largo de todo el siglo XXI, no solo los personajes de niños han seguido multiplicándose en el teatro dramático, sino que la figura del niño, como tal, ha sido fuertemente investigada dentro de la escena contemporánea, dejando atrás las supersticiones e ideas antiguas que sostenían que no hay que llevar a escena a niños ni a animales, porque se “roban” toda la atención.

Es importante anotar que, en la mayoría de obras anteriormente mencionadas, los personajes niños y adolescentes han sido casi siempre interpretados por adultos jóvenes o por muñecos -en el caso de los personajes bebés-, como los del teatro griego o el protagonista de *El círculo de tiza caucasiano* de Brecht. Pero tanto el teatro dramático contemporáneo como el denominado teatro posdramático, han asumido el desafío de incluir a niños y adolescentes en la escena, abriendo así el camino de lo teatral a un amplio y variado abanico de nuevas posibilidades de significación y reflexión acerca de lo humano, otorgándole a la mirada infantil un papel determinante en aquel “panóptico” especializado en las relaciones humanas que es el teatro.

De finales del siglo XX e inicios del XXI, dentro del teatro dramático, podemos mencionar, además de las obras de Mayorga que analizaremos más adelante a profundidad, dos importantes obras de Grupo Teatral Matacandelas, compañía colombiana que hacia los años 95 y 97 adaptó para la escena dos cuentos del joven escritor caleño Andrés Caicedo, titulados *Angelitos empantanados* y *Los diplomas*. Ambas obras abordan el despertar sexual, psicológico, intelectual y emocional de unos jóvenes colegiales colombianos, historias que constantemente están atravesadas por la violencia y la muerte que asecha al país. La segunda obra, *Los diplomas*, es una mezcla de los siguientes textos del escritor caleño: *Recibiendo al nuevo alumno*, *Maternidad* y la obra inédita: *La estatua del soldadito de plomo*.

Continuando con el panorama teatral latinoamericano, encontramos dos obras, de los dramaturgos mexicanos Luis Santillán y Jaime Chabaud. El primero escribe *Autopsia a un copo de nieve* (2005), obra que denuncia la soledad de una niña en su propio hogar,

con una madre y una hermana que nunca tienen tiempo para ella. La niña, Nikoleta, se refugia en su mundo imaginario y, luego de constatar que su madre no la quiere, acaba por suicidarse.

Chabaud, escribe *Rashid 9/11* (2007), una obra que busca “navegar” por las verdaderas causas del ataque a las torres gemelas de New York del 11 de septiembre de 2001. En la trama, aparece un niño, Alí, hijo de uno de los presuntos kamikazes que intervinieron en la maniobra terrorista. Rashid, padre de Alí, se presenta “al trabajo” buscando un futuro mejor para su hijo. La atmósfera de peligro y violencia que recorre la obra hacen que Alí sospeche que algo malo está pasando, pero su padre y sus tíos tratan de ocultarle todo el tiempo la verdad. No obstante, la realidad de la guerra de aquel país islámico en el que viven los personajes -cuyo nombre desconocemos-, es tan acuciante que a Alí le es imposible vivir en la mentira pacífica que le construye su familia, empezando porque a su madre la mató una bomba del ejercito norteamericano.

Por último, podemos mencionar una obra de la dramaturga inglesa Hattie Naylor, titulada *Iván y los perros* (2009), texto escrito inicialmente para radio y basado en hechos reales. Cuenta la historia de un niño de 6 años que fue encontrado, en la década de los 90 del siglo XX, vagando por las calles de Moscú con una manada de perros. Es un monólogo que cuenta la historia desde los ojos del niño. En el Moscú devastado por la recesión económica, Iván huye de los maltratos de su familia y busca en la calle el amor que nadie le da en casa. Busca también, por supuesto, alimento. Se encuentra con una manada de perros callejeros que lo adoptan: el niño aprende a aullar, a ladrar y a buscar comida como su nueva familia. El texto es, sin duda, una evidencia de los extremos más violentos que puede alcanzar la inequidad humana, determinada por los mecanismos de interés e indolencia del sistema capitalista. El resultado de esta crueldad estructural no es otro que el sufrimiento de los grupos e individuos más débiles e indefensos de esta misma humanidad.

En el ámbito escénico contemporáneo que se enmarca dentro de la categoría de lo posdramático, hay varios artistas que proponen la aparición de niños en escena. Entre ellos, Romeo Castellucci y su Compañía Societtas Raffaello Sanzio, Jérôme Bel, Emilio García Wehbi, Federico León, Lola Arias y la Compañía teatral alemana Rimini Protokoll, entre otros. Llama la atención que tres de ellos sean argentinos.

Antes de entrar de lleno en el trabajo de los mencionados artistas, creo importante dedicar unas líneas a la interesante investigación que el artista norteamericano Robert Wilson realizó, en la década de los 60s y 70s, a partir del trabajo con niños con disfuncionalidades mentales y físicas. Inició una ardua investigación sobre las diferentes formas del lenguaje, al conocer, en aquella época, a dos niños que marcarían de manera fundamental su desarrollo poético teatral. Rymond Andrews, un chico sordomudo a quién posteriormente adoptó, y Christopher Knowels, un chico autista que escribía poemas y los grababa. Wilson estudió a profundidad la particular manera como estos chicos percibían la realidad y, gracias a este estudio, creó sus primeras obras maestras a la par que los chicos obtuvieron progresos extraordinarios. Los que en ninguna otra terapia habrían conseguido obtener [Marinis, 2005: 189] [Simmer, 2002: 147]. Entre las obras que Wilson creó, en colaboración con estos chicos, se encuentra la “ópera muda” de 7 horas titulada *Deafman Glance* (1971), *The life and Times of Joseph Stalin* (1973), *A letter for Queen Victoria* (1974) y *\$ Value of Man* (1975), entre otras.

Por otra parte, dentro del teatro de Castellucci<sup>18</sup> podemos nombrar obras en que aparecen niños. La primera es *Génesis* (1999). En la segunda parte, titulada *Auschwitz*, aparecen 6 niños jugando en escena. Para componer el sufrimiento de los niños en el campo de concentración, el artista italiano utilizó la voz de Antonin Artaud cuando narra lo que su cuerpo sufrió al estar internado en un manicomio [Perales, 2002]. Al final de la obra, una lluvia de sangre moja las espaldas de los chicos y órganos humanos caen también sobre ellos. Luego, en su trilogía dedicada a *la Divina comedia* de Dante, aparecen niños en las dos primeras obras: *Inferno* y *Purgatorio* (2008). En la primera, los niños aparecen encerrados en un cubo de cristal, ajenos al horror que los envuelve, como en evocación de la vida contrastada con el miedo y la muerte que infestan el resto del escenario. En *Purgatorio*, en la primera parte de la obra, presenta una situación de pederastia de un padre contra su hijo. Más tarde, desde la mirada del niño son reconstruidas en escena sus pesadillas.

Y, por último, una de sus más recientes obras, titulada *Sobre el concepto de rostro en el hijo de Dios* (2010). Al final de la pieza, ingresan varios niños a escena con mochilas y arrojan granadas al rostro de Jesús.

---

<sup>18</sup> <http://www.raffaello sanzio.org>

La presencia constante de niños en su teatro tiene que ver, casi siempre, con la pérdida de la inocencia o con el enfrentamiento escénico entre lo más escabroso y lo más puro de la condición humana. Sus creaciones han causado gran polémica: sus obras han sido censuradas en varias partes del mundo. No obstante, el mismo director argumenta que, cuando trabaja con niños, tiene lugar un acercamiento en el que se les explica que muchas de las imágenes que se presentan en la obra, son metáforas, no acciones reales en sí. Y, según Castellucci, los niños entienden esto “mejor que los adultos” [Santillán, 2013].

De manera diferente, incluye a niños en su obra el coreógrafo francés Jérôme Bel<sup>19</sup>. Crea piezas de carácter conceptual que se mueven entre la danza, lo teatral, lo verbal y lo cotidiano. Y así como incluye niños, incluye también ancianos, o personas con alguna discapacidad, etc. “Gente de distintas edades, razas, constituciones, capacidades y discapacidades” [Cornago, 2015: 234]. El propósito de su trabajo es crear un “efecto estético de diversidad” [Cornago, 2015: 234] con el que el público se siente fuertemente identificado. Una de las obras en que incluye niños es *Compañía, Compañía* (2015), presentada en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Sus intérpretes son niños convencionales, otros con síndrome de Down, personas en silla de ruedas, ancianos, madres con sus hijas y bailarines profesionales.

El artista interdisciplinar argentino Emilio García Wehbi<sup>20</sup>, yendo en contra de la creencia teatral que aconseja no trabajar con niños ni con animales, argumenta que esto se debe a que ambos están a la altura de la categoría no representacional a la que pertenecen. Según él, ni el mejor de los actores tiene la presencia escénica de un animal o un niño<sup>21</sup>. Algunas de sus obras, en las que aparecen niños, son: *El matadero 6* (2008), un performance en el que reflexiona sobre el feminicidio en Ciudad Juárez México; *Herodes Reloaded* (2015), “acción performativa neositucionista” realizada en Buenos Aires en la que reflexiona acerca de la estrecha relación entre infancia y capitalismo, y *La casa que arde* (2015), adaptación de *La casa de Bernarda Alba* de Lorca, realizada en Suiza.

---

<sup>19</sup> <http://www.jeromebel.fr>

<sup>20</sup> <http://emiliogarciawehbi.com.ar>

<sup>21</sup> Palabras pronunciadas por Emilio García Wehbi en un taller sobre nuevas teatralidades, el 4 de Mayo de 2011 en Buenos Aires.

Otro artista argentino que integra en casi todas sus creaciones a niños, es Federico León. En una de sus primeras obras, *Mil quinientos metro sobre el nivel de Jack* (1999) reúne a cuatro actores -entre los que se destaca un niño de 9 años-, alrededor de un baño buscando, según el, “lograr que elementos disímiles convivan de manera natural, se relacionen y pertenezca a un mismo mundo” [León, 2005: 120].

Más tarde, en el año 2003, estrenó una pieza titulada *El adolescente*, obra basada en textos de Dostoievski en la que dos adultos intentan, a como dé lugar, volver a tener el mismo estado psicológico, emocional y sensorial que tuvieron en su juventud, gracias al encuentro constante con tres adolescentes.

En *Yo en el futuro* (2009), una de sus obras más conocidas, se construye una especie de ritual iniciático en el que los mayores conducen la mirada de los niños para que aprendan a pasar de un estado a otro: de la niñez a la adolescencia y de ésta a la vejez, de tal modo que, en un futuro, sean ellos quienes dirijan la ceremonia.

Por último, tenemos una obra que realizó en el 2012 con 120 actores titulada *Las multitudes*. En ella hay adultos, ancianos, adolescentes y niños. Varios interpretan un solo personaje. A la manera de “la estética de la de la diversidad” que propone Jérôme Bel, es una obra sobre cómo un proceso creativo puede ser el punto de encuentro entre personas de diferentes edades y pensamientos. Como dice el autor, la obra es el resultado “de todas esas miradas encontrándose en un terreno común” [Maxwell, 2013].

Y ya para cerrar este último aparte, nos referiremos al trabajo de la artista argentina Lola Arias<sup>22</sup> y a la Compañía teatral alemana Rimini Protokoll<sup>23</sup>. Ambas investigaciones transitan de manera muy interesante y auténtica entre la ficción y la realidad, usando como germen de las creaciones, la vida cotidiana y el teatro documental. Entre las obras en que Arias trabaja con niños y bebés, se encuentra *Striptease* (2007): en ella el protagonista es un bebé que deambula por el escenario mientras sus padres, por teléfono, sostienen una conversación sobre la razón de su separación y el futuro de su hijo. Otra es *El amor es un francotirador* (2007), una historia acerca de seis enamorados que entran en un juego macabro en pos del suicidio. La organizadora del juego es una niña de 11 años. También está *Familienbande* (2009), un retrato de la vida de una familia

---

<sup>22</sup> <http://lolaarias.com>

<sup>23</sup> <http://www.rimini-protokoll.de/website/de/>



del sur de Alemania narrada, sobre todo, desde la mirada de la hija mayor, una niña de 11 años. Y, por último, *The art of arriving* (2015), una obra interpretada en su totalidad por niños búlgaros inmigrantes de 10 a 12 años de edad, que narran cómo ha sido su proceso de adaptación para vivir en Alemania y cómo, al ser los primeros de la familia que aprenden el idioma, se convierten en los traductores y guías de sus padres, en el comienzo de su nueva vida.

En colaboración con Rimini Protokoll, en 2008 Arias creó *Airport Kids*, una obra en la que intervienen 8 niños de 7 a 13 años de edad. Niños, hijos de gerentes de compañías multinacionales que viven de un país en otro y que saben hablar muchos idiomas. Una comunidad de niños que no se sienten de ningún lugar. La obra se pregunta cómo será su vida futura. En palabras de Arias “¿Cómo será el mundo cuando estos “global nomads” sean adultos? ¿Cuántos de estos niños serán los nuevos jefes de multinacionales, los nuevos embajadores, los nuevos homelees, los nuevos líderes del mundo? ¿qué futuro van a inventar?”[2008].

Y así vamos llegando al final de este largo recorrido de niños y adolescentes, desde el nacimiento y a lo largo de evolución del fenómeno teatral. Un final en el que se reconoce cuáles han sido los lugares más visitados de los creadores teatrales con respecto a la mirada infantil y adolescente, un final que pone en evidencia que estos dos tipos de personajes, desde el nacimiento del teatro hasta el presente, han caminado desde la periferia de la escena hasta llegar a ocupar el centro de la misma, de manera incluso patente. El creador adulto, con su perspectiva central, se ha hecho a un lado y ha invitado al niño al mismo centro para que mire, para que diga cómo ve el mundo, cómo lo piensa, cómo debería ser.

Comenzaron los niños, en el teatro griego, ligados a la muerte, siendo víctimas inocentes de la desmesura de los adultos. En Shakespeare siguieron ligados a la muerte pero el dramaturgo inglés les otorgó un punto de vista ante la situación. En el Siglo de Oro la particular figura del niño se utilizó como símbolo de la realeza ligado a la bondad y a la justicia divina. A inicios del XIX, Büchner dibujó un niño que seguía siendo víctima de sus padres, pero que, al final, es quien decidió, a su corta edad, abandonar a su padre. Ya en Ibsen, la mirada del niño influyó directamente en el conflicto principal de la trama: ya no es asesinado sino que es él quien tomaba la decisión de quitarse la vida en plan de

sacrificio de amor filial. Como colofón del siglo, Wedekind centró su atención en el mundo de la adolescencia, en aquel trance oscuro por el que nadie responde, en el que a nadie acompaña.

A inicios del siglo XX, Pirandello continuó utilizando a los niños para impregnar el drama de una emocionalidad superior pero, también, con su figura, contribuyó a su juego metateatral que cuestiona los límites entre realidad y ficción: al hacerlos desaparecer, aún siendo figuras ficcionales que deberían permanecer eternamente.

Por su parte, en el teatro latinoamericano y el estadounidense, Discépolo, Kartún, Allen y Santillán, pusieron la mirada en aquellos niños “diferentes” a los que les resulta muy difícil adaptarse al mundo convencional y que, como escudo en contra de esa realidad, crean universos paralelos ya sean imaginarios o lúdicos, en los que se refugian y protegen del mundo hostil que los rodea. Bob Wilson puso el foco en dichos niños pero, en vez de crear personajes ficcionales que buscaban permanecer en dichos universos paralelo, investigó el lenguaje de estos chicos y creó nuevos lenguajes teatrales a partir de sus formas alternativas de percibir y comunicarse en el mundo.

Con el surrealismo lorquiano y el teatro poético de Koltés, los niños adquirieron una nueva faceta teatral. El personaje del Niño muerto de *Así que pasen cinco años* y la Chiquilla de *Roberto Zuco*, fueron portadores de una palabra teatral dotada de un cierto halo poético. Ambos siguieron conservando la inocencia y la valentía que había caracterizado, hasta ahora, a este tipo de personajes, pero pertenecían a otra realidad, eran hijos de otro orden. El Niño trascendió su muerte y la Chiquilla, gracias a su violación, se liberó.

Y así como Priestley, con su personaje de Carol en *El tiempo y los Conway*, construyó a una niña que, cuando fuese mayor, estaría decidida a no seguir los mandatos familiares de casarse y tener hijos, Brecht, con su personaje de Andreas en *La vida de Galileo*, creó la figura de un niño sediento de conocimientos que suspira de placer por cada nuevo descubrimiento que le da a conocer su maestro.

Dentro del teatro del Absurdo, el Muchacho con su timidez y misterio contribuyó a alimentar la incertidumbre e incomunicación que habita todo el tiempo en *Esperando a Godot*, de Beckett. Y Arthur Miller, Tennessee Williams y Antonio Buero Vallejo

construyeron niños y adolescentes con el fin de contrastar la felicidad de la infancia con las posteriores frustraciones de la edad adulta.

Fernando Fernán Gómez y Jaime Chabaud se ocuparon de retratar cómo son la niñez y la adolescencia, atravesadas por la guerra, y Hattie Naylor denunció, a través de un niño que vaga por las calles de Moscú, los límites que traspasa la insensibilidad y la crueldad humana dentro del sistema capitalista.

Y si el teatro dramático se dedicó a representar personajes niños y adolescentes abordando sus rasgos más característicos así como sus formas de percibir la realidad, el teatro posdramático se empeñó en instalar en escena la “presencia” viva de bebés, niños y adolescentes.

De esta manera, el escenario contemporáneo se ha poblado de niños que, con sus miradas, energías y palabras, interpelan la realidad adulta que gobierna el mundo.

Por último, si rastreamos los rasgos comunes de los personajes niños que hemos analizado, encontramos que la mayoría se caracterizan por la honestidad, valentía e inocencia, así como por el infinito amor que sienten por sus padres. En cambio, los personajes adolescentes, aunque siguen teniendo un muy alto grado de honestidad y valentía, están atravesados por el “terremoto” sexual, psicológico, emocional e intelectual correspondiente a su edad, que los hace permanecer en constante crisis. Sobre todo en su relación con los adultos. Es el momento de la confrontación entre lo que ellos piensan y quieren y cómo es realmente el mundo. Es el momento en el que se pierde la inocencia. El mundo pasa, de ser una estructura sencilla regida por el amor y por el juego, a convertirse en un sistema complejo de pasiones y contradicciones tormentosas.

## **SEGUNDA PARTE**

---

### **3. PROCEDIMIENTOS METODOLÓGICOS EN TORNO AL ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES**



CON EL FIN de realizar un análisis completo y detallado de los personajes objeto de estudio, utilizaremos algunos de los elementos que proporciona la semiótica teatral; allí encontramos un amplio abanico de herramientas como lo son el análisis morfológico, sintáctico, semántico y pragmático que, sin duda, nos conducirán a interesantes reflexiones sobre los significados existentes en la estructura dramática, los personajes de las obras teatrales y las puestas en escena a estudiar.

Además del análisis semiótico del personaje, utilizaremos el método de análisis dramatólogo propuesto por el profesor García Barrientos, coincidiendo con su opinión de que el campo de la semiótica teatral, a pesar de sus innumerables estudios, no presenta hasta ahora todos los instrumentos necesarios para realizar satisfactoriamente el análisis de una obra, ya sea texto o realización escénica [2007a: 486]. La dramaturgia, en cambio, al sustentarse desde múltiples disciplinas como la antropología, la semiótica, la lingüística y la poética, elabora una variada teoría del modo dramático que permite un análisis y reflexión profundos de los personajes teatrales, como de los otros elementos que configuran el hecho escénico convencional.

Por último, para nuestra investigación, en vez de realizar un resumen por escenas de las obras a estudiar o un resumen de la obra, que casi siempre es necesario para la comprensión del análisis, hemos decidido identificar en cada una de las escenas el motor que desencadena la acción dramática. Es decir, los deseos enfrentados de los personajes que generan el conflicto escénico y que hacen avanzar la trama hasta su final. Estos deseos, dentro de nuestro análisis se transformarían en verbos que los personajes, por medio de su relación con los otros personajes o con el público, ejercen entre sí o con los espectadores. Por tanto, analizaremos las escenas intentando identificar los verbos que ejercen dichos personajes en las situaciones presentadas en la obra, coincidiendo con la

idea de Valère Novarina de que “el verbo es la clave del drama” y que “es en el verbo donde el pensamiento se anuda y se resuelve” [2001:42]. De esta manera, el verbo se transforma en acción dramática.

Dicho análisis de las escenas se hace también pensando en que la presente investigación no solo servirá como material de interés teórico sino también como material de interés práctico, que pueda servir de herramienta para aquel que busque dialogar con la obra dramática de Mayorga desde la práctica escénica.

Por último, no sobra decir, al respecto de la dramaturgia de Juan Mayorga, que es imposible aplicar un método de análisis similar en todas sus obras, pues cada una de ellas propone dispositivos teatrales y estructuras dramáticas muy diferentes, los que, sin duda, hablan de la originalidad y potencialidad de su dramaturgia. Por tanto, en algunas obras nos detendremos en su estructura dramática, en otras en el juego que establece sobre ficción y realidad, o en el diálogo que propone Mayorga entre el lenguaje narrativo y el lenguaje dramático, etc.

### **3.1. ANÁLISIS SEMIÓTICO DEL PERSONAJE**

COMO BIEN LO dice Anne Ubersfeld, la semiótica tiene el objetivo de organizar y estudiar -de manera conjunta con el director de escena y los actores- el sistema de signos de los que se vale cada obra teatral. Su propósito es descifrar los signos de una obra para posteriormente construir su sentido [1989: 8]. Continuando con esta idea Erika Fischer-Lichte opina que el teatro, al tener la función general de crear significado, “se convierte en un modelo de realidad cultural, en el que el espectador confronta sus significados” y, por tanto, el teatro es entendido como un acto de “autorrepresentación y de autorreflexión de una cultura” [1999: 31].

En todos los estudios semiológicos existentes constatamos que, de la misma manera en que existió o existe una crisis que transformó la noción de personaje a lo largo de la historia del teatro occidental, esta misma crisis afectó la forma de analizar el personaje. Según Carmen Bobes Naves, en el momento en el que el psicoanálisis demuestra que el concepto de persona no es tan claro ni tan sencillo como se creía, el análisis psíquico-naturalista del personaje se derrumba [1997: 193]. Es el momento en que

se constata que lo único que se puede analizar de una persona es una parte muy pequeña de su conjunto y que lo demás: el inconsciente (la mayor parte de la psique), permanece desconocido no solo para los demás sino también para él mismo. A partir de ese descubrimiento, la construcción y el análisis de los personajes se trazan con mucha más cautela. Vimos en el capítulo anterior cómo el expresionismo dibujará siluetas vacías de contenido o el surrealismo propondrá personajes distorsionados, cortados, compuestos de trozos, alejados de aquellos caracteres de cuerpo entero y biografía que habitan el universo del drama realista [Bobes Naves, 1997: 195]. Ubersfeld comparte esta opinión y añade que, a partir del método de Stanislavski, esta forma de análisis psicológico se extendió de forma considerable en la práctica y teoría teatral, ya que el director ruso aconsejaba al actor reconstruir sobre el texto toda la vida del personaje, dándole una dimensión totalmente humana a su trayectoria vital [Bobes Naves, 1997: 205].

A continuación transcribo una cita que es una excelente síntesis del cambio radical que sufrieron al análisis y la creación del personaje desde el siglo XX:

El teatro que en el nacimiento de la tragedia dio el paso de lo general (fenómenos naturales, ritos sociales, el eterno retorno, la lucha entre el instinto y la razón) a lo individual que sufre un hombre en unas circunstancias (Edipo), ha dado en el siglo XX –y debido a la revolución social y a los análisis psicológicos- otro paso que consiste fundamentalmente en situar en un primer plano al hombre-masa, cuya tragedia no está perfilada por grandes hechos, por grandes desgracias, sino por un vivir sin conceptos metafísicos [Bobes Naves, 1997: 205].

Sin embargo, aunque se constata que el yo no tiene acceso a su propio ser [Bobes Naves, 1997: 207], el yo en su valor de concepto lingüístico “persona que está hablando”, no ha desaparecido. De esta manera la misma autora concluye que el personaje se ha multiplicado y complicado pero no se ha perdido. Se plantea, entonces, según Ubersfeld, el personaje como posible unidad semiológica, una unidad claramente provisional, un agregado complejo agrupado unitariamente en torno a un nombre, considerado como el equivalente a un lexema, que funciona al interior del conjunto del discurso teatral e integrándose a una estructura sintáctica en la que tiene una función gramatical [1989: 90]. En palabras de Bobes Naves “el personaje desde el punto de vista sémico tiene como todas las unidades literarias, un sentido (valor semántico) una función (relaciones



sintácticas) y un marco de relaciones (pragmática) que se concreta en el texto (literario y espectacular/ lectura y representación)” [1997: 209].

No obstante, estas tres direcciones del análisis del personaje se pueden recorrer por separado pero solo de forma provisional pues en la realidad del texto son inseparables y una depende totalmente de la otra, de igual manera que la mayoría de rasgos de un personaje están siempre marcados por oposición al otro. Dice Ubersfeld al respecto: “El análisis semiológico de un personaje de teatro constituye una operación extremadamente compleja. Es muy difícil seguir uno de los hilos y analizarlo hasta el final sin encontrarnos con otros hilos que se cruzan en su camino o con las ramificaciones que los enlazan” [1989: 91].

En este orden de ideas, nuestro análisis semiótico del personaje se dividirá en cuatro instancias específicas: análisis morfológico, sintáctico, semántico y pragmático. El primer ítem remite al estudio del personaje según su carácter, caracterización y su onomatología, herramientas que también desarrolla la dramatología (más adelante explicaremos cómo). El segundo, el análisis sintáctico, tiene que ver con el estudio de las relaciones entre los personajes dentro de su universo dramático y cómo éstas, durante el transcurso de la trama, se van modificando. En dichas funciones sintácticas utilizaremos, en las obras que se requiera, el modelo actancial que propone el esquema de sujeto-objeto, destinador-destinatario y ayudante-oponente. El tercer ítem, el análisis semántico, busca relacionar al personaje con el significado, examinando para cada uno los valores simbólicos y representativos que lo sustentan. Y el cuarto, el análisis pragmático, se encarga de estudiar la realización escénica de dicho personaje. Es decir, la relación entre el personaje y la forma como el actor lo interpreta escénicamente.

### **3.2. ANÁLISIS DRAMATOLÓGICO DE LOS PERSONAJES**

EN REALIDAD EL aparato metodológico que el teórico José Luis García Barrientos construye en su libro *Cómo se comenta una obra de teatro*<sup>24</sup> [2007b], está enmarcado

---

<sup>24</sup> Todas las citas que incluimos en este aparte sobre el análisis dramatológico las hemos tomado de esta obra, por tanto solo indicaremos el número de página sin necesidad de indicar el año y el autor.

dentro de los cuatro ítems que acabamos de mencionar en el apartado sobre análisis semiótico. No obstante, su método dramatológico busca profundizar mucho más en estas cuatro instancias y sobre otros asuntos concernientes al concepto de personaje. A continuación realizaremos un resumen de sus ideas en torno al personaje teatral y explicaremos cuales son las herramientas metodológicas de la dramaturgia que utilizaremos para nuestra investigación y reflexión.

Una de las ideas más interesantes que el profesor José Luis propone en su estudio sobre el personaje dramático es que éste, como tal, solo surge gracias a la conjunción del personaje diegético (el personaje de la ficción) y el actor que lo interpreta, por tanto dicho concepto solo da cuenta de la representación y no de la obra literaria [155]. También toma, al igual que Ubersfeld y Bobes Naves, al personaje como un “artefacto”. Es decir, un recurso dramático artificial que el análisis debe desmontar como algo construido por el autor del texto, el director y el actor, para no correr el riesgo de perderse “en la psicología, en excesos de abstracción o particularismo” [124]. Por tanto la dramaturgia propone varios ítems a estudiar en torno a la figura del personaje. Entre estos ítems se encuentra el estudio del reparto y configuración personal de cada drama, los grados de representación de los personajes, los grados, cambios y técnicas de caracterización, las funciones sintácticas, pragmáticas y argumentales del personaje y, por último, el personaje en relación con la acción, la jerarquía, la distancia, la perspectiva y el significado. A continuación haremos un breve resumen de cada una de estas herramientas de análisis para una mayor comprensión en el momento de aplicarlas a las obras de Juan Mayorga.

### **3.2.1. ESTRUCTURA PERSONAL DEL DRAMA: REPARTO Y CONFIGURACIÓN**

EL CONCEPTO DE *reparto*, como es bien sabido, es el conjunto de los personajes patentes de un drama (es decir de los personajes que aparecen en la escena). Es casi siempre un conjunto cerrado, sistemático y jerarquizado de personajes. La *configuración* nos remite a las diferentes agrupaciones de personajes que se suceden, escena por escena. Ambos conceptos se entienden como estructuras que dialogan entre sí formando el sistema total o parcial de los personajes del drama. Estas configuraciones en una obra pueden ser estáticas o dinámicas, largas o breves, de un solo personaje en escena (recurso muy utilizado para revelar la subjetividad del personaje, sus pensamientos o sus secretos), de

un dúo (recurso que se presta para manifestar intimidad o enfrentamiento entre los personajes), de un trío (configuración que posibilita que exista en escena un personaje que sirva de mediador o de árbitro del conflicto), o de cuatro personajes, hasta las configuraciones corales. También puede haber configuraciones plenas (totalidad del reparto en escena), o llegar hasta el grado cero (ausencia de personajes en escena). Por otra parte, es interesante estudiar estos dos conceptos desde el aspecto cualitativo (cómo son los personajes que intervienen, cuáles son sus aspectos particulares) y desde su aspecto cuantitativo, prestando atención al reparto y a las configuraciones amplias o reducidas de las obras.

### **3.2.2. GRADOS DE REPRESENTACIÓN DEL PERSONAJE**

EXISTEN TRES GRADOS de “entidad” teatral o representativa del personaje: el primer grado, en el que se enmarcan los personajes ausentes, que no están en el aquí y ahora de la acción dramática, personajes mencionados por otros personajes pero que muchas veces son el motor de la acción dramática, como ya lo veremos en el análisis de algunas obras. En segundo grado tenemos a los personajes latentes, aquellos que no se hacen visibles nunca en escena pero podemos sentir su presencia, oír su voz o los ruidos que hacen; muchas veces también son elementos fundamentales para la consecución de la acción dramática. Y, por último, tenemos a los personajes patentes que son propiamente los personajes dramáticos que son visibles, que están presentes en la escena.

### **3.2.3. GRADOS, CAMBIOS Y TÉCNICAS DE CARACTERIZACIÓN**

EL CARÁCTER Y la caracterización del personaje lo entendemos como el estudio morfológico externo e interno, del que ya hablamos anteriormente. El carácter de un personaje es, entonces, el conjunto de atributos que se le atribuyen en su caracterización y la caracterización es un mecanismo que se despliega a lo largo de toda una obra. Es decir, mientras el personaje va “haciendo” en la obra, se va llenando de los atributos que componen su carácter. Por tanto el carácter no es sino el resultado de la caracterización [165]. Dentro del carácter de un personaje podemos determinar sus rasgos físicos, su estado de salud, su edad, sus comportamientos morales o éticos, su condición social. En

resumidas cuentas podemos determinar cuatro dimensiones de su carácter: la psicológica, la física, la moral y la social.

Cuando García Barrientos habla sobre grados de caracterización se está refiriendo al mayor o menor grado de atributos que componen a un personaje y que determinan su nivel de complejidad, pudiendo existir una línea que va desde caracteres complejos o redondos hasta caracteres simples o planos. Los primeros se caracterizan sobre todo por poseer rasgos contradictorios y gran capacidad de sorpresa, personajes que podríamos denominar polifacéticos. Los segundos, en cambio, se definen por su pobreza y uniformidad de atributos. En resumen, personajes monofacéticos.

Con respecto a los cambios de caracterización se distinguen tres tipos de caracteres: los fijos, aquellos personajes cuya caracterización no varía, no cambia de ninguna forma. No significa esto que debe ser monótonamente redundante sino que sus cambios o alteraciones no pueden exceder el límite que engloba su particular caracterización. En segundo lugar tenemos los caracteres variables “en cuya atribución de rasgos se producen uno o más cambio pertinentes” [170]. Es decir, son personajes que experimentan auténticas transformaciones que modifican radicalmente su relación con los demás y con el mundo. Estos caracteres resultan imprescindibles en la literatura fantástica, con conversiones milagrosas de animal a humano o viceversa. En tercer lugar se encuentra la caracterización múltiple que remite al “carácter de un personaje plural y contradictoriamente caracterizado” [170], en el que un personaje será “varios individuos, con distintas personalidades” [172] no sucesivas sino simultaneas.

Por último se encuentran las técnicas de caracterización de las cuales distinguimos la caracterización *explícita* (en la cual un personaje de forma expresa e intencionada opina sobre otro o sobre sí mismo), la *implícita* (que se produce de manera involuntaria o intencionada -casi siempre suele ser “un objeto, un gesto, un lugar, una forma de hablar o de vestirse, etc.”- [174]) la *verbal* (“que cuenta con todas las capacidades expresivas del lenguaje” [174] pudiendo un personaje caracterizarse a sí mismo o a los demás), la *no verbal* (vestuario, maquillaje peinados, gestos, movimientos, acciones, accesorios, decorado, iluminación, música o ruidos), la *reflexiva* (caracterización de un personaje por sí mismo), y la *transitiva* (caracterización de un personaje por otro). Es interesante acotar lo que comenta García Barrientos en este aparte y es que muchas veces cuando la

caracterización es transitiva también es al mismo tiempo reflexiva, pues en la manera como un personaje opina sobre otro, también está revelando cómo es él mismo. También acota que la caracterización implícita de un personaje suele ser siempre más fiable que la explícita, pues “las palabras son por lo general menos dignas que las acciones” [175].

#### 3.2.4. FUNCIONES SINTÁCTICAS, PRAGMÁTICAS Y ARGUMENTALES

LA FUNCIÓN DEL personaje, según García Barrientos, “subraya la cara artificial del personaje como recurso frente al carácter que acentúa su natural confusión con la persona” [176]. También añade que “un personaje puede desempeñar varias funciones, sucesivas o simultáneas, y una misma función puede repartirse en varios personajes o pasar de uno a otro” [177].

Respecto a la primera, no nos detendremos pues es lo mismo que el estudio sintáctico de los personajes de lo cual ya hablamos anteriormente en el aparte sobre el análisis semiótico. La segunda función, la pragmática, si nos interesa en sumo grado pues es la relación directa o indirecta que establece el personaje dramático con el público. García Barrientos diferencia, en este acápite, dos tipos de relaciones: aquellas entre los personajes que vendrían a ser las relaciones sintácticas, y aquellas que, como dijimos antes, relacionan al personaje dramático con los espectadores de la obra, relación que vendría a ser la pragmática. Esta función implica que el personaje “se sale del cauce que lo relaciona con los demás personajes o con el argumento, del universo ficticio para orientarse hacia alguno de los polos que defienden el eje perpendicular de la comunicación” [177]. Esto quiere decir que un personaje puede convertirse en determinados momentos en *personaje-dramaturgo* o en *personaje-público*. Cuando el personaje hace de dramaturgo se distinguen tres grados: el de *portavoz*, el de *presentador* y el de *seudo-demiurgo*. El primero es quién, manteniéndose al margen del conflicto o muchas veces dentro de él, es el encargado de formular el pensamiento o las intenciones ideológicas o didácticas de la obra, “por tanto considerarse el portavoz autorizado del autor” [178]. El segundo está constituido por aquellos personajes, exteriores a la ficción, que casi siempre están en el prólogo o en el epílogo de la obra y que se dirigen directamente al público. Por su parte, el *seudo-demiurgo* es aquel personaje encargado de simular la creación y organización del universo dramático [178].

La función en la que el personaje hace las veces de público busca establecer un puente entre el mundo ficticio y los espectadores, “una especie de complicidad, sea ésta ideológica, de visión de mundo, ética, afectiva, etc.” [179]. Se puede representar en la figura de un personaje que al hablar directamente a los espectadores busca acercarlos a su punto de vista, pero también podría tratarse de la representación estricta del público en escena “un público dramatizado distinto del real”, o el juego que se establece dentro de una estructura metateatral en la cual el público entra a formar parte activa de la ficción de la obra haciendo las veces de público o interpretando a otro personaje.

Es importante recordar que esta función pragmática no tiene nada que ver con el análisis pragmático de un personaje -explicado anteriormente en el apartado sobre la semiótica-, pues mientras la primera es la relación que se establece entre el personaje o el dramaturgo con el espectador, el análisis pragmático es el estudio de la interpretación actoral de los personajes en la escena.

Por último tenemos la función argumental, que es la función que relaciona al héroe-actuante con el argumento de la trama. El héroe, al ser un personaje móvil, ya sea individual o colectivo, tiene derecho a realizar ciertas acciones que no pueden realizar los personajes inmóviles. Según García Barrientos esta función tiene sentido dentro de una concepción abstracta del argumento compuesta por los siguientes elementos: “1) Un campo semántico dividido en dos recíprocamente complementarios: entorno y antientorno; 2) un límite entre los dos, impenetrable en condiciones normales, pero penetrable en el caso dado por el héroe-actuante y 3) el héroe-actuante” [181]. En este orden de ideas, el héroe (o los héroes) logra (n) romper el límite que separa el entorno del antientorno, al romper este límite pasa del entorno al antientorno y se convierte, por tanto, en un personaje inmóvil. Es así como en las obras, “el enamorado se casa, los sublevados vencen, los mortales mueren” [181].

### **3.2.5. PERSONAJE Y ACCIÓN, JERARQUÍA, DISTANCIA, PERSPECTIVA Y SIGNIFICADO**

CON RESPECTO AL personaje y la acción García Barrientos distingue dos tipos de personaje que más que características cerradas son dos polos opuestos que establecen el mayor o menor grado de *funcionalidad* o *sustancialidad* de los personajes. Los que se acercan más a la funcionalidad son aquellos en los que el carácter se subordina a la

función. Es decir, en este tipo de personajes predomina más “lo que hacen” que “lo que son”. En cambio, aquellos que tienden a ser más sustanciales son los personajes en los que la función se subordina a su carácter. Es decir, que predomina más “lo que son” que “lo que hacen”.

Dentro de la jerarquía se propone agrupar a los personajes así: los principales y los secundarios. Los primeros son los que ocupan el centro de la acción y los conflictos y se dividen en protagonista, deuteragonista y tritagonista. Los secundarios serían, entonces, los de menor importancia con respecto al núcleo argumental de la trama.

Con relación a la distancia, se distinguen tres tipos diferentes: la distancia temática, la distancia interpretativa y la distancia comunicativa. La primera “resulta de medir la distancia entre “la constitución” (el tamaño o dimensión) de la persona ficticia y la de la real (actor y público)” [185]. El personaje, entonces, puede ser idealizado (de naturaleza superior a la de cualquier hombre), humanizado (concebido a escala humana) y degradado (“al que se rebaja a una condición infrahumana, mediante procesos de animalización o cosificación” [186]). Es claro que esta división entre personajes idealizados, humanizados y degradados viene de la separación de personajes que establece Aristóteles en su *Poética*, al identificar personajes mejores, semejantes o peores a aquellos que están presenciando la obra.

La segunda distancia, denominada “interpretativa”, se mide en relación al personaje y al actor que lo encarnará escénicamente. Esta interpretación da como resultado una variedad de posibilidades que va desde el máximo ilusionismo hasta la máxima distancia interpretativa. El ilusionismo tendría que ver con la identificación y la distancia con el extrañamiento. Por último tenemos la distancia comunicativa que se mide entre el personaje y el público y tiene que ver, íntimamente, con la distancia interpretativa pues es el mayor o menor grado de identificación o distancia que puede experimentar el espectador con el espectáculo. Como podemos ver, la distancia interpretativa y la comunicativa vendrían a formar parte del análisis pragmático del personaje, que está explicado en el apartado de semiótica.

Referente a la relación entre personaje y perspectiva, García Barrientos nos llama la atención sobre los momentos en que los personajes de una obra pueden romper el dominio de la objetividad representativa, característica fundamental del teatro que hace

que este arte sea totalmente distinto a la literatura y al cine. En ocasiones se encuentran en el teatro personajes subjetivos; es decir, se implanta en el drama el punto de vista o la percepción interna de un sujeto; por tanto, algunos personajes de la obra o solo uno de ellos, pueden ver uno o varios personajes que ninguno de los otros personajes ve.

En última instancia se encuentra la relación entre personaje y significado, que vendría a ser lo mismo que el análisis semántico del personaje, sobre éste no nos detendremos pues ya se ha explicado en el apartado del análisis semiótico.

### **3.3. ANÁLISIS DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA DE CADA ESCENA**

SI LA ACCIÓN dramática es “lo que ocurre entre algunos personajes en determinados espacios durante algún tiempo ante y para un público” [García Barrientos, 2007b: 154], el personaje es el elemento principal de este proceso. En el teatro tradicional, casi siempre, aquello que prima sobre la escena son las necesidades y deseos que tienen los personajes; estos salen a escena a cumplir un deseo o a satisfacer una necesidad y los mencionados deseos chocan con los de otro personaje, con él mismo o con el público; por tanto nace el conflicto, a lo que Alonso de Santos llama: “el elemento esencial que estructura y caracteriza la obra dramática (...) el motor que tira de la historia, y el eje vertebrador que atraviesa todas las partes dispersas en el relato escénico para darle unidad” [2008: 107-110]. La suma de todas estas fuerzas en pugna, o de todos estos conflictos, es lo que entendemos entonces por la trama de la obra. Lo que Mauricio Kartun denomina: el arco de acción dinámico de la obra; es decir, la concatenación de acciones en conflicto que hacen que una obra avance hasta su final. Dentro de estos conflictos cada personaje defiende sus deseos, sus razones o sus necesidades y a partir de ello surge la tensión dramática que es “el estado en que se sitúa cada personaje al intentar conseguir su meta” [Alonso de Santos 2008:109]. Estos deseos de los personajes, como dijimos anteriormente, están íntimamente relacionados con la palabra. Un personaje desea algo y usa mayoritariamente la palabra para lograrlo. Por tanto, a través de la palabra el personaje desea salvar su vida, o salvar la vida de alguien que ama, o no sentirse culpable, o convencer de algo a otro personaje o a si mismo, etc. Para cumplir sus deseos, los personajes amenazan, intimidan, provocan, acusan, seducen a otros personajes, al público



o a ellos mismos. En el teatro, como dice Mayorga, “la palabra es agónica, es una palabra en situación que debe estar vinculada a un deseo que quizás no se realice”<sup>25</sup>. Por todas estas razones, la palabra en el teatro se convierte en acción. Cuando un personaje narra algo en el teatro está también obrando. Agrega Mayorga: “narrar es obrar; en el teatro el mismo hecho de narrar puede estar en peligro”. En resumen, el conjunto de palabras que pronuncia un personaje durante una escena está sostenido por un deseo que, como dijimos, se convierte en un verbo que al entrar en pugna con los deseos o las necesidades de otro personaje, de él mismo o del público, ocasionan un conflicto y estos conflictos son el motor que hace avanzar la obra hasta su final.

En su libro *La escritura dramática*, Alonso de Santos denomina a este proceso “Función apelativa del lenguaje” y la explica de la siguiente manera:

La función apelativa está centrada en el receptor. Es la función que aparece cuando el objetivo de la comunicación es provocar una determinada reacción en el oyente: hacer que diga algo, que haga algo, que sienta algo, que cambie su actitud respecto a algo (...) una de las características fundamentales de la escritura teatral es que el personaje habla “intencionalmente”, es decir, tratando de conseguir algo del otro personaje (o de sí mismo). Usa así el lenguaje como “estrategia”, como arma, en el intento de cambiar o defender un *statu quo*. Las frases serán para el protagonista de una situación llaves que traten de abrir la cerradura que le impide conseguir sus deseos [2008: 295].

Sobre este uso de la palabra como agente de la acción y no como simple significante, Wittgenstein realizó una interesante investigación que está íntimamente hermanada con el procedimiento dramático del teatro. En su libro *Investigaciones filosóficas* plantea una nueva concepción del lenguaje en que busca desmontar la idea de que el significado de una palabra es algo inmutable que la acompaña siempre; en vez de esto busca demostrar que el significado de una palabra radica en el uso que se hace de ella en un determinado contexto lingüístico. Por tanto las palabras se convierten en renunciaciones, en confesiones, en deseos. Las palabras se convierten en actos:

546. Así están, quisiera yo decir, las palabras « ¡Ojalá venga! » cargadas de mi deseo. Y las palabras se nos pueden escapar –como un grito. Las palabras pueden ser difíciles de

---

<sup>25</sup> Palabras pronunciadas por Mayorga en su Taller de Composición del Espectáculo, en el Máster en Creación Teatral de la Universidad Carlos III de Madrid [Noviembre 2015].

proferir: por ejemplo, aquellas con las que uno renuncia a algo, o con las que se confiesa una debilidad. (Las palabras también son actos) [Witgenstein, 1999: 125].

Witgenstein plantea, entonces, que el significado de las palabras hay que buscarlo dentro de los juegos del lenguaje: “el todo que está formado por el lenguaje y las acciones con las que está entretelado” [1999: 10]. Con este concepto quería poner de manifiesto que el lenguaje se usa de muchas maneras diferentes y que “forma parte de una actividad o de una forma de vida” [1999: 16]. Como ejemplos de lenguaje concreto, nos señala algunos como: Dar ordenes y actuar siguiendo ordenes, inventar una historia y leerla, actuar en teatro, cantar a coro, hacer un chiste, suplicar, agradecer, maldecir, saludar, rezar, etc. Por tanto, si las palabras están inmersas en estos juegos concretos, entonces son... como funcionan en este juego concreto. Wittgenstein propone entender la palabra como un instrumento de comunicación inseparable del uso que se hace de ella en determinado contexto. Lo más importante para él es el juego del lenguaje, es lo que da sentido a las palabras y abrigo a los sentimientos y vivencias humanas [Carmona, 2015: 90]. Y si en el uso palabra y significado coinciden, el uso que se hace de una palabra es su significado y por tanto palabra y significado se convierten en algo inseparable.

La invitación que Wittgenstein hace a atender principalmente el carácter pragmático del lenguaje es lo mismo que el teatro occidental ha hecho desde sus inicios, desde el momento en que se alejó del rito religioso. La palabra convertida en acción es el instrumento más importante que el dramaturgo otorga a sus personajes para conseguir sus deseos. Aunque la dramaturgia de Juan Mayorga explore otros lenguajes teatrales dentro de su obra, se encuentra inscrita de manera general dentro del canon aristotélico y stanislavskiano, en el que se revaloriza principalmente la palabra al generar acción desde la perspectiva de la pragmática lingüística [Brizuela 2008: 4]. Es por esta razón que hemos decidido realizar en todas las obras que son nuestro objeto de estudio un análisis detallado, escena por escena, de la manera como los personajes generan acción dramática y, por ende, conflicto a través de la palabra.



### **TERCERA PARTE**

---

#### **4. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES ANIMALES EN LA OBRA DE MAYORGA**



**F1. El actor Fernando Valdivieso interpretando a Cipión, en el montaje de *Palabra de Perro* de Juan Mayorga dirigido por Sonia Sebastian. Fot. Archivo de La Red.**

#### 4.1. *PALABRA DE PERRO*<sup>26</sup>

##### 4.1.1. ANÁLISIS, POR ESCENAS, DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA DE LA OBRA

*PALABRA DE PERRO* ES la primera obra en la que Mayorga hace uso de personajes animales. Es una reactualización del *Coloquio de los perros*, de Cervantes, donde establece un símil entre unos perros perseguidos y apaleados (los del relato cervantino) y el trato que la sociedad occidental da a algunos humanos, a los cuales se les ve como perros y se les imponen las acciones más viles y execrables.

Hemos tomado la decisión de separar las escenas de esta obra obedeciendo a los distintos episodios que Berganza relata a Cipión y no como se hace convencionalmente, dividiendo las escenas por entrada y salida de personajes. Esta división la hacemos intentando establecer una relación con la estructura misma de la obra; que guarda una configuración estática (los perros encerrados, los guardianes cuidándolos), pero que a partir de los episodios que relata Berganza modifican la configuración estática de la escena haciendo aparecer a nuevos personajes inmersos en distintas situaciones. En este orden de ideas, hemos dividido la obra por cambio de situaciones entre un episodio y otro. Con respecto a los espacios y a los personajes de las escenas, veremos que el espacio y nuestros dos protagonistas se desdoblán estableciendo el sitio en el que están y el de la narración. Por tanto, es importante aclarar que en escena el espacio estático es el campo de refugiados para perros, y los personajes que nunca se mueven de escena son Cipión y Berganza y los 2 guardianes, que a veces son protagonistas patentes y otros latentes, pero los espacios y personajes que sí cambian son los que Berganza convoca a través de sus recuerdos y se hacen manifiestos en escena. Por tanto, en nuestro análisis haremos una división entre el espacio (campo de refugiados para perros) y el espacio del recuerdo, y entre los personajes digamos “reales” que serían Berganza, Cipión y los guardias, y los intérpretes del recuerdo en donde Berganza pasa de ser personaje “real” a ser protagonista de su remembranza.

##### **Escena I**

**Espacio:** Campo de refugiados para perros<sup>27</sup>.

**Personajes:** Cipión, Berganza, Guardián 1, Guardián 2.

Berganza se despierta sobresaltado al ver que Cipión le está hablando y se escandaliza más cuando cae en la cuenta de que también puede hablar. Berganza tiene miedo de la calamidad

---

<sup>26</sup> Para el análisis de *Palabra de perro* utilizaremos la edición que de esta obra realizó el Teatro del Astillero, en el año 2004.

<sup>27</sup> Será el mismo espacio en toda la obra. Este espacio se transfigura cuando Berganza narra sus episodios pasados y, en consecuencia, el escenario adopta distintos lugares, como veremos más adelante.

que pueda ocasionar este nuevo don, pero Cipión logra convencerlo de que aprovechen esta nueva circunstancia. Berganza acepta hablar, los dos perros se presentan e inicia el coloquio.

## **Escena II<sup>28</sup>**

Una vez realizado el pacto de narrarse todo cuanto ha sucedido en sus vidas, empiezan los dos al mismo tiempo atropellándose la palabra; Cipión entonces cede el turno a Berganza para que comience él<sup>29</sup>. El primer recuerdo que Berganza cuenta a Cipión es en un laboratorio de experimentación animal, en el cual, a cambio de buena comida, le inyectaban sustancias químicas y le hacían tomar antibióticos y vacunas. Este es expulsado del laboratorio al negarse a tomar un remedio de sabor extraño<sup>30</sup>.

## **Escena III**

**Espacio del recuerdo:** Granja.

**Personajes del recuerdo:** Berganza, la Granjera y el Capataz.

Berganza va hacia su segundo recuerdo que transporta la escena a una granja llena de sonidos de animales (vacas, gallinas, cabras). Aparecen en escena una granjera y un capataz que deciden adoptar a Berganza.

Berganza se dispone a narrar-interpretar este segundo episodio, pero es interrumpido, pues se efectúa un cambio de guardia que obliga a los perros a callar y a hacerse los dormidos. Cuando todo vuelve a la calma, prosigue Berganza con su relato.

En el primer episodio, el personaje de la Granjera lee fragmentos de *La Galatea*, de Cervantes; el Capataz canta y se despulga, Berganza recuerda de repente a la vieja Cañizares, quien es la única que le habla como si él pudiese entender y de igual forma lo escucha. No obstante, el recuerdo está muy borroso, así que deciden seguir recordando en el orden acordado. Berganza narra el episodio en que el Capataz le regala una pelota, que a su vez es robada por una mujer muy guapa, por lo cual el Capataz lo castiga. Acto seguido refiere la historia del lobo que al parecer se robaba y mataba a los animales de la granja, por lo cual Berganza era castigado brutalmente por la Granjera. Berganza se da cuenta entonces de que no hay lobo, sino que es el

---

<sup>28</sup> No se indican espacio ni personajes, pues siguen siendo los mismos de la escena anterior.

<sup>29</sup> Es interesante notar que en este parlamento Cipión asegura que, una vez terminado el relato de Berganza, seguirá él contando su vida. Algo que nunca sucede en el transcurso de la obra y en lo que Cipión no repara al final de la misma.

<sup>30</sup> Este primer recuerdo es representado a través del modo narrativo, a diferencia de los demás, que al Berganza rememorarlos, el dramaturgo da parlamentos a los personajes implicados en la historia, es decir, el recuerdo se hace presente en escena. Se entiende que este recurso hace que escénicamente la obra tenga más juego y la acción dramática esté más viva.

Capataz el que lo “simula” y miente a la Granjera. Berganza, a raíz de la injusticia cometida por el Capataz, decide renunciar a su trabajo como pastor.

#### **Escena IV**

**Espacio del recuerdo:** Casa de su amo rico en Madrid.

**Personajes del recuerdo:** Rico, Criada, Pijo, Catedrático y Berganza.

Terminado el anterior episodio, Berganza pasa a contar de su trabajo en Madrid en casa de ricos. Su nuevo amo lo trata muy bien, Berganza se gana su puesto por ser humilde. El nuevo problema en el que se halla inmerso es que el hijo de su patrón, un niño pijo de Madrid, en vez de escuchar las clases del Catedrático de matemáticas se dedica a manosearse con la Criada. De nuevo el recuerdo de Berganza es interrumpido por los guardianes que escuchan voces de hombres en la celda y se alarman. Cipión empieza a ladrar y pide a Berganza que lo secunde, pero a éste le cuesta mucho. Los perros logran despistar a los guardianes y continúan con su relato. Una vez más es Cipión quien reconduce el recuerdo de Berganza, al que por fin da final este, relatando que la Criada lo chantajeaba con chuletones enormes para que los dejara seguir con sus juegos amorosos. En consecuencia, Berganza toma la decisión de aguantar hambre con tal de seguir siendo honrado y fiel a su amo. Hasta que la tentación acaba con él y cae en la trampa de la criada, quien le prepara una esponja sazónada que casi lo lleva a la muerte. Después de tal atropello, Berganza decide abandonar su trabajo en Madrid e irse camino de El Escorial.

Cipión lo sigue presionando para que recuerde, Berganza se rinde, ya no quiere seguir recordando infortunios. A pesar del dolor que le produce el recuerdo, Berganza continúa haciendo memoria. Esta vez se ve corriendo delante de un Policía que lo mete en un saco. En el momento en que Berganza pretende comenzar a filosofar sobre el radical cambio de su fortuna, Cipión le recuerda que ya pronto viene el amanecer y que hay que apurarse con el relato.

#### **Escena V**

**Espacio del recuerdo:** Calle y casa de la Ninfa.

**Personajes del recuerdo:** Admirador 1, Admirador 2, Policía, Ninfa, Incauto 1, Incauto 2, Incauto 3, Motorista.

En el siguiente episodio Berganza es perseguido por un Policía que es halagado por todos por su valentía. Luego nos damos cuenta de que el Policía le paga a Berganza (que en este episodio está encapuchado) por dejarse perseguir, agarrar y apalear. Una vez más el suceso es interrumpido porque el Guardián 1 escucha voces en la jaula; el Guardián 2 lo tranquiliza convenciéndolo de que las voces vienen de afuera. Los perros, al escuchar la hipótesis del



Guardián 2, la refuerzan hablando “como humanos”. Es decir, diciendo pestes de los moros y los judíos. Los guardianes vuelven a dormir. Berganza prosigue con su relato: el Policía (su nuevo amo) tiene la táctica de utilizar como carnada a una Ninfa, por la que muchos hombres pagan, y al pillarlos en la cama amenaza con detenerlos y acto seguido los soborna. El tercero de estos incautos intenta chantajearlo ofreciéndole en pago su moto, que resulta no ser de él sino de otro. El Policía, víctima de su propio invento, ordena a Berganza que persiga al ladrón, Berganza se lanza encima del Policía y lo deja inconsciente. La Ninfa le pide que huya y que busque un mejor amo antes de que éste se levante.

El episodio termina y Cipión sigue presionando a Berganza para que siga recordando para, por fin, llegar al recuerdo de la vieja Cañizares. Berganza sigue esforzándose dolorosamente para recordar. Su próximo recuerdo: “Aprendiendo a hacer de perro” [35].

## **Escena VI**

**Espacio del recuerdo:** Indefinido.

**Personajes del recuerdo:** Berganza, Autor, Empresario, Químico, Matemático, Economista y Policía.

Antes de que inicie plenamente este episodio, el marco “ficticio” de la obra es irrumpido por el marco “real” por cuarta vez; esto es cuando el perro de los guardianes coge a Berganza desprevenido y lo muerde. En este recuerdo Berganza es el perro de un Autor pobre que sólo le da pan duro y está escribiendo una tragedia cuyos personajes son los cardenales y el papa. La tragedia es rechazada por el Empresario, quien argumenta que la obra, más que una tragedia, parece una comedia musical. Berganza se lamenta de siempre acercarse a hombres “malvados o mentecatos”. Cipión lo reprende por quejarse tanto, comparando su comportamiento con el de los humanos. Esta digresión da la entrada a tres personajes nuevos: el Químico, el Matemático y el Economista. Los tres culpan al Estado de no aprovechar sus iluminados talentos y se quejan de sus destinos fracasados. Cipión y Berganza los critican. Cipión reconduce a Berganza para que vuelva con su relato. En él Berganza conforma una compañía teatral de vanguardia con el Autor, quien le enseña a hacer de perro y lo convierte en una figura aclamada por el público; lo llama “El Perro Sabio” [39]. El Autor y Berganza hacen un número de su espectáculo, en el cual el Autor lo incita a saltar por el aro; en otro de los números Berganza persigue y muerde en el rabo a un muñeco negro. Hasta que en una de las funciones aparece el Policía, quien decomisa todo y mete a Berganza en el saco. En esta escena comienzan los dos perros a sospechar sobre su verdadera identidad, a preguntarse extrañados por qué el Autor enseña a Berganza a hacer de perro.

## **Escena VII**

**Espacio del recuerdo:** Casa de la vieja Cañizares.

**Personajes del recuerdo:** Vieja, Berganza, Ciudadano 1 y Ciudadano 2.

Por fin ocurre el encuentro con la vieja Cañizares y la gran anagnórisis de la obra. Berganza, huyendo de unos ciudadanos, llega por la ventana hasta la habitación de la Vieja; ella (una mujer anciana y desagradable físicamente) lo acosa deseando acostarse con él. Está preparando un ungüento para convertirse mágicamente en joven y bella y lograr excitar a Berganza. Durante toda esta escena acontece el gran suceso de la obra, el descubrimiento de la verdadera identidad de Berganza. Ella es la primera que trata a Berganza como a un humano. Le llama “morenito” y “hombre guapo” [45]. Berganza comienza entonces a sufrir el impacto del reconocimiento; es la primera vez que le llaman hombre. La Vieja está apunto de abusar de Berganza y es interrumpida por dos ciudadanos que buscan a un negro que escapó de una patera. Nos damos cuenta, entonces, de que Berganza es el único sobreviviente de una patera que se hundió antes de alcanzar la orilla. En medio de su estado de shock, Berganza piensa que la Vieja fue quien, con sus brujerías, lo transformó en perro, a lo que Cipión le responde: “No es ella la que hizo de ti un perro. Entre todos hicieron de ti un animal” [47]. Es el primer momento en que Cipión descubre la verdad, por la cual han estado recordando todo este tiempo; esa verdad a la que paradójicamente renuncia segundos después.

En medio de su éxtasis de brujería la Vieja cae desmayada y aparecen de nuevo los de la patrulla ciudadana que ella misma había ahuyentado anteriormente. Los ciudadanos dan por muerta a la Vieja y descubren a Berganza. Le piden papeles. Le dice el Ciudadano 1 a Berganza: “¿Sabes leer? Dice que sin papeles vales menos que un perro. Al suelo, animal, a cuatro patas. (Le obliga a ponerse a cuatro patas.) ¿Incómodo? Haberlo pensado antes de venir adonde no te llamaban” [53]. En este encuentro entre los ciudadanos y Berganza se establece una especie de pacto que prepara a Berganza a su deshumanización y consiguiente animalización infame. A Berganza le queda claro lo que tiene que hacer para sobrevivir. Acepta las reglas que este lado del continente le obliga a jugar si no quiere ser asesinado o encarcelado. De repente la Vieja despierta e intenta ahogar a los ciudadanos, Berganza huye, cae dormido y se despierta con la voz del Autor que le da un mendrugo de pan. Berganza se lanza como perro a comerlo, pero Cipión le recuerda que ya es hombre; los dos comienzan a moverse como hombres. No obstante, cuando Berganza comienza a reformularse la pregunta que al principio se hicieron: “La pregunta no era cuándo empecé a hablar, ¿verdad? La pregunta era cuándo empecé a sentirme como un perro” [54]. Cipión extrañamente contradice la idea argumentando que todo lo que Berganza ha recordado son sueños y, por tanto, hay que seguir comportándose como buen perro. Berganza niega la idea de

Cipión y defiende su nueva identidad. Cipión, por su parte, intenta convencerlo de que olvide esa idea y siga siendo perro.

### **Escena VIII<sup>31</sup>**

Aparecen los guardianes, planean cómo inyectar a Cipión y a Berganza para dormirlos, montarlos en un avión y llevarlos a su país de origen. Berganza convence a Cipión de que se defiendan como hombres y vayan en busca de un lugar donde poder serlo.

#### **4.1.2. REPARTO, CONFIGURACIÓN Y GRADOS DE REPRESENTACIÓN**

EN LA ESTRUCTURA de esta obra podemos observar que el reparto está compuesto por Cipión y Berganza, protagonistas plenos de la trama, pues nunca salen de escena, y dos guardianes que aparecen algunas veces en escena pero que son más latentes que patentes. Estos dos personajes cumplen el papel de activadores de la tensión escénica que los perros viven durante toda la obra, atentos en todo momento a no ser descubiertos por los guardianes. Además de estos 4 personajes, a lo largo de toda la obra aparecen aproximadamente 16 personajes episódicos en escena, que hacen parte del relato que cuenta Berganza a Cipión.

Con respecto a la configuración de los personajes, la obra guarda una configuración estática en la que Cipión y Berganza son personajes patentes, y los dos guardianes la mayoría de las veces personajes latentes. No obstante, dentro de la ficción que Berganza relata a Cipión se crean nuevas configuraciones a partir de los protagonistas que rememora Berganza en cada episodio de su vida. Entre los personajes ausentes que cumplen un papel determinante en la acción dramática de la obra -y que luego se convertirán en personajes patentes- se encuentra la Vieja. Ella es la única que Berganza recuerda le ha tratado como a humano y, por tanto, los dos perros esperan ansiosos poder llegar al episodio donde aparece. Las configuraciones de los episodios ficticios de Berganza dan gran movilidad y dinamismo a la trama y permiten que se cree un juego interesante entre la realidad que plantea la escena (dos perros encarcelados en un refugio) y la ficción que Berganza escenifica (que remite a los episodios de su vida pasada). Por otra parte, dentro de los modos de configuraciones que propone el profesor García

---

<sup>31</sup> En esta escena ya no están presentes los recuerdos de Berganza; por tanto, no indico espacio ni personajes, pues se sabe que siguen siendo aquellos que han estado en toda la obra de manera patente.

Barrientos en su método dramatológico asignamos a esta obra la configuración de dúo, que, como muy bien demuestra Cervantes y retoma Mayorga, se presta para manifestaciones de intimidad, como la confidencia que Berganza relata a Cipión.

### **4.1.3 NIVEL MORFOLÓGICO**

#### **A) GRADOS DE CARACTERIZACIÓN**

CIPIÓN Y BERGANZA son personajes complejos y redondos, con una aptitud para sorprender de manera convincente, colmados de riqueza y heterogeneidad de atributos, en los que coexisten rasgos contradictorios. Más adelante, al referirnos a las técnicas de caracterización, nos ocuparemos en detalle de la complejidad de dichos personajes.

Según los “cambios de caracterización” propuestos en la dramatología, Cipión y Berganza poseen un cambio de caracterización variable al ser personajes que sufren auténticas conversiones. Esta transformación, o mejor digamos, descubrimiento de su propio ser tanto físico como interno que experimentan los dos personajes, modifica en gran medida su carácter. Cipión y Berganza pasan de ser perros a quienes se les ha dado el don del habla, a convertirse en humanos a quienes se les había arrebatado su consciencia e identidad humana, olvidando sus vidas, hasta el punto de comportarse y pensar como perros. Este carácter variable de los dos personajes se hará sin duda más radical en la realización escénica de dicho texto dramático, donde el espectador presencia la conversión patente del ser animal no humano a animal humano. No obstante, dentro del texto dramático esta transformación se despliega con gran maestría en la estructura de la obra. Mayorga se encarga de efectuar un proceso paulatino de transformación, o más bien digamos de descubrimiento íntimo, en el que los personajes van recobrando fase por fase su conciencia humana y descubriendo el atropello atroz que los otros hombres han cometido contra sus vidas.

A medida que Berganza recuerda su pasado, empieza a germinar la conciencia humana en los perros, pero se hace patente físicamente cada vez que los guardianes interrumpen los recuerdos a los que Berganza lleva de viaje a Cipión. El momento en que se da inicio a esta prolongada transformación es en la escena IV, tercer episodio de Berganza: su estancia en casa del Rico en Madrid. Berganza comienza a tener dificultad

para ladrar como perro con el fin de despistar a los guardianes, que escuchan voces humanas en las celdas. Vemos entonces cómo, a medida que van recordando su pasado, les cuesta mayor trabajo ser perros. La segunda transformación de perros a humanos surge en la escena V, cuando en vez de despistar a los guardianes ladrando, Cipión y Berganza comienzan a hablar pestes de los moros y los judíos para reforzar la idea del Guardia 2, de que las voces que se escuchan en la celda provienen de afuera.

Podemos ver, entonces, que en cada interrupción de los guardianes en el relato de Berganza se evidencia un paso más en la transformación de Cipión y Berganza hacia su verdadera identidad.

Ya en la cuarta obstrucción de los guardianes (escena VI), la transformación de perros a hombres parece finalizada, no sólo hablan para los demás como humanos sino que, cuando el perro de los guardianes muerde a Berganza, éste no reacciona como perro sino que tiene una actitud típicamente humana: “¡Si te cojo, te...!” [35].

Vemos cómo en la escena VI, aunque el cambio físico ha comenzado a manifestarse, ellos todavía no son conscientes de su transformación y siguen viendo todo desde el punto de vista de un perro:

Cipión- ¿Y éste quién es?

Berganza- El Empresario. Por así decirlo, el amo de mi amo [36].

Sólo hasta la escena VII (el encuentro con la Vieja) es cuando se produce la gran anagnórisis de la obra. El rescate de la conciencia física y mental de seres humanos. La escena con la Vieja es el último recuerdo que tuvo Berganza como ser humano y al rememorarla se desvanece su conciencia de perro. La Vieja le llama “morenito”, “hombre guapo”. Berganza comienza a sufrir el impacto del reconocimiento, es la primera vez que le llaman hombre. Está atónito, no entiende nada, ser hombre, ser objetivo sexual de la Vieja y presenciar todas las brujerías que está haciendo para transformarse, lo trastornan por completo hasta conducirlo a un estado de shock.

Concluimos, entonces, que Mayorga hace uso del proceso de cambio de caracterización variable, con el fin de retomar las ideas de Walter Benjamin en torno a los procesos de rememoración. Procesos que se desarrollan en muchas de sus obras, como, por ejemplo, en *El cartógrafo*. Berganza experimenta el proceso de la memoria, que como vemos en esta escena produce un acontecimiento en forma de trauma que

obligatoriamente le conducirá a una transformación radical que desestabiliza su presente. Dice Berganza en medio de su reconocimiento: “Cada vez que me llama hombre, me atraviesa a lanza el corazón” [49]. No es en vano que luego de esta situación, Berganza haya entendido que es hombre y que Cipión -quien no realizó en carne propia este proceso de rememoración- diga que es una locura pensar de esa manera, aunque todo lo que recuerda Berganza indica claramente que no son perros. Es paradójico que Cipión haya sido el que durante toda la obra se haya empeñado obsesivamente por recordar y al final siga sintiéndose perro. Por otra parte, con base en la experiencia de rememoración benjaminiana, es lógico que al Berganza haber atravesado por sus dolorosos recuerdos haya recuperado su identidad humana y Cipión no.

Entendemos también en esta última escena que con la Vieja fue la última vez que Berganza se sintió hombre, pero el momento exacto en que Berganza trueca su ser humano por ser perro, es en el pacto que, sólo por necesidad de supervivencia, hace con los dos ciudadanos, quienes a cambio de conseguirle a Berganza los documentos para ser legal en dicho país, le exigen guardar silencio y obedecer a todo lo que se le diga:

Ciudadano 1- Contra más te esfuerces, antes te damos tus papeles. Ya te iremos diciendo lo que tienes que hacer. Pero todo con mucha discreción. Si te decimos “A esconderse”, tú te escondes. Sabes esconderte, qué coño. Que alguien te pregunta, tú te haces el mudo. Sabes callarte, coño. A nosotros no nos conoces. Es un secreto entre tú y nosotros [53].

Berganza acepta el pacto, se olvida de sus orígenes para poder sobrevivir en aquel territorio nuevo. En la rememoración de dicho pacto es el momento cumbre en el que Cipión y Berganza descubren la verdad, por la cual han estado recordando todo este tiempo. Esa verdad a la que paradójicamente Cipión renuncia segundos después. Cipión se sabe hombre, camina como hombre al igual que Berganza. En la acotación indica Mayorga: “Berganza y Cipión se miran. Se mueven como hombres” [54] y de manera extraña, luego de sentirse hombre, Cipión desmiente completamente esa idea asegurando que al llegar la claridad les será arrebatado el don. No se entiende la actitud de Cipión, ¿por qué renuncia a su verdadera identidad una vez descubierta? ¿Por miedo? ¿O porque, como dijimos anteriormente, Cipión al no vivir la experiencia de rememoración en carne propia no puede encontrarse con su verdadera identidad?

Sin embargo, la conciencia humana de Berganza, fortalecida después de transitar por su pasado, convence a Cipión de hacer respetar su ser humano y luchar en contra de los guardianes para encontrar un lugar donde realmente ser hombres.

El ser conscientes de su humanidad les lleva a cambiar diametralmente su carácter; si al “ser” perros no se atrevían a enfrentarse con el humano y los obligaba a estar llenos de miedo frente a todo, el “ser” humanos les brinda toda la fuerza necesaria para rebelarse contra todas las atrocidades a las que los han sometido los otros humanos; los poderosos, los superiores. La transformación de perros a hombres los hace cambiar de víctimas a héroes, que buscan huir del entorno subyugado en el que habían estado siempre. El carácter varía sustancialmente en los dos, nacen al final de la obra unos hombres nuevos, que no conocemos y no conoceremos. Unos hombres que se sienten libres, que sólo llegaron a serlo después de ser animalizados y después de haber atravesado el camino del presente hacia el pasado. El proceso de deshumanización y su posterior rememoración los conduce a una auténtica conversión.

## **B) REELABORACIÓN DE PERSONAJES HISTÓRICOS O LITERARIOS**

OBSERVAMOS AQUÍ QUE todos nuestros personajes objeto de estudio en este primer apartado (personajes animales), excepto los perros de *La paz perpetua*, son personajes preexistentes a la obra en que aparecen. La tortuga de Darwin y Copito de Nieve son personajes que existieron en realidad, y Cipión y Berganza actores literarios creados anteriormente por Cervantes. Por tanto, sus nombres adelantan ya una caracterización en el imaginario del público. No obstante, estos personajes bajo la dramaturgia de Mayorga son reelaborados, más Copito y la tortuga que Berganza y Cipión, pero en definitiva son repensados de otra manera. Esta reelaboración busca confrontar al espectador con la imagen que de ellos tenía anteriormente. Con esta reconstrucción de personajes preexistentes, como ya dijimos, Mayorga busca centrarse sobre todo en el punto de vista del animal, y esa perspectiva le ayuda, a su vez, a pronunciar sus ideas personales sobre el ser humano. De esta forma los animales se convierten, dentro de la dramaturgia mayorguiana, en una de las mejores vías para tratar en escena temas de alta complejidad filosófica y social.

No obstante, debemos recordar que la caracterización de los personajes que podemos nosotros llegar a construir en este análisis es sólo una pequeña parte de la caracterización completa de un personaje dramático, pues el actor es quien, indudablemente, imprime su esencia personal al personaje diegético y con ello finaliza dicha caracterización.

### **C) Caracterización de Cipión**

A TRAVÉS DE la caracterización implícita verbal reflexiva del personaje se dibuja un perro curioso, atento, propositivo, inteligente, perspicaz, que sabe leer y que siempre tiene un gran consejo para dar a su amigo. Está claro que, de los dos, el más interesado en aprovechar esta nueva circunstancia y en poder hacer algo que estaba deseando hacía mucho tiempo es Cipión: “Desde que tuve fuerzas para roer un hueso deseé hallar a un semejante. Quería contar mi vida, pero ¿a quién? Un perro que habla está en peligro, ante los perros y ante los hombres” [8]. Además, según la caracterización explícita verbal reflexiva, Cipión es un personaje discreto: “No es bueno hablar si la lengua mata a uno, aunque haga reír a otro. Si puedes hablar sin criticar, te tendré por muy discreto” [11], y buen consejero, que le encanta corregir a los demás: “Los cuentos, unos tienen la gracia en ellos mismos; otros, en el modo de contarlos. Unos dan gusto aunque se cuenten sin ornamentos. Otros es menester vestirlos con gestos del rostro y de las manos y con cambios en la voz para que se vuelvan gustosos” [11]. No obstante, a través de la caracterización explícita verbal transitiva que hace Berganza de él, se evidencia que es un personaje al que le gusta predicar más de la cuenta. Un ejemplo de ello es la escena IV, en la que Berganza le hace caer en la cuenta de su obstinado vicio:

Cipión- La humildad es fundamento de todas las virtudes. Es madre de la modestia, hermana de la templanza...

Berganza- ¿Otra vez predicando, Cipión? [18].

### **D) Caracterización de Berganza**

A TRAVÉS DE la caracterización explícita verbal reflexiva conocemos a un Berganza humilde, fiel con sus amos, colaborativo, amoroso y honesto hasta tal punto que en el episodio 3, por defender el buen nombre del hijo de su amo, aguanta tanta hambre que comienzan a notársele los nudos del espinazo, convirtiéndose en un perro flaco y



desgarbado. Según la caracterización implícita extraverbal, Berganza tiene cicatrices de navajazos en la cara y en el cuerpo adquiridos en la riña con los pobres; en la época en que trabajó en la granja. También vemos que en la condición inicial de Berganza, dentro de la obra, habitan el miedo y la inseguridad; sin embargo, estas dos características no se encuentran en su primer recuerdo, en el que se rebela contra los científicos del laboratorio y por esta razón lo envían a la perrera. Al parecer, con cada episodio de maltrato por parte de los humanos Berganza se va volviendo cada vez más miedoso e inseguro. No obstante, a través del carácter implícito y explícito verbal transitivo del personaje aparecen nuevos rasgos en Berganza. Cipión, por ejemplo, dice que Berganza es elevado y olvidadizo, apreciación que es comprobada por los largos monólogos de Berganza en los que siempre se distrae de su gran propósito (llegar hasta el recuerdo que desvele el porqué de su habla), y es siempre Cipión el que le tiene que recordar que se ha ido por la tangente y que le exige volver a lo concreto para seguir con lo importante:

Berganza: Ganas me dan de abrazarte, señor, y de jurarte que te seré tan fiel como tú eres bueno conmigo. Porque nada hay más bajo que servidor ingrato.

Cipión- Adelante, Berganza, ya te he entendido [19].

También, a través de lo que dice la Granjera de Berganza, confirmamos lo que él dice de sí mismo: que es un buen perro, que tiene buena vista y buen olfato.

Es interesante asimismo en este punto resaltar la relación entre Berganza y Cipión, que remite a la idea de construcción del personaje a través de su contrario. Como dice Ubersfeld: “Los rasgos de un personaje están siempre marcados por oposición al otro” [1989: 91]. O citando también en esta idea a García Barrientos: “Los personajes configuran una red de relaciones entre ellos, de tal forma que cada uno defiende y actúa “en función” de los demás” [2007b: 157]. Esta cita se complementa con esta otra idea del mismo autor: “El conjunto de rasgos que definen un carácter adquiere sentido sólo en relación con los caracteres de los demás” [2007b: 167]. Vemos, entonces, cómo se complementan el miedo y la vulnerabilidad de Berganza con el compañerismo y la valentía de su amigo Cipión. Por ejemplo al principio de la obra, cuando son conscientes de que se les ha otorgado el don del habla, Berganza se va descubriendo como un perro miedoso e inseguro que no sabe cómo abordar este nuevo talento, en contraposición a Cipión que toma el papel de protector de su amigo, que lo resguarda de las amenazas de

los guardianes y que lo impulsa para que se lance a narrar su vida ahora que ha recibido dicho don. Este mutualismo simbiótico sería imposible si los dos compartieran el mismo carácter de protector del otro o viceversa:

Cipión- Tienes que seguir recordando, Berganza, para deshacer el enigma.

Berganza- Cada vez me da más miedo la memoria, Cipión. Pánico me da seguir entrando en el pasado.

Cipión- No tengas miedo, amigo. Yo te acompaño [44].

Uno de los rasgos contradictorios más divertidos que comparten los dos personajes es el estar en contra de criticar, pero criticar de todas formas. Al principio de la obra es Cipión quien reprende a Berganza por criticar. Berganza le cuenta a Cipión que el hijo del Rico era tratado con toda clase de lujos que no se daba cuenta de ninguna manera el padre. Berganza empieza entonces a denigrar sobre este comportamiento y, por tanto, es recriminado por Cipión. También hay otro momento en que Berganza critica al Autor, al Matemático, al Químico y al Economista porque se quejan mucho:

Cipión- Berganza, la lengua.

*Berganza saca la lengua para mordérsela. Se arrepiente.*

Berganza- Sé que prometí mordérmela, pero hoy en día no se hacen las promesas con el rigor de antes, y quizá convenga que así sea. Hoy se hace una promesa y mañana, por prudencia, se incumple; ahora promete uno enmendarse de un vicio y al momento se cae en él por no hundirse en otro mayor.

Cipión- Si fueras persona, Berganza, serías hipócrita [42].

No obstante, más adelante los dos dan rienda suelta a la crítica, aunque al principio la reprocharon.

#### 4.1.4. NIVEL SINTÁCTICO

##### A) Berganza y Cipión

YA HEMOS HABLADO en el anterior ítem de que el carácter de Berganza y el de Cipión se construyen por contraste y oposición entre ellos mismos. Berganza es el personaje inseguro y miedoso, así que Cipión es el protector y tranquilizador. Berganza es olvidadizo y desmemoriado y Cipión es atento y concentrado. Esta construcción simbiótica de caracteres hace que su relación sea lo más importante de los dos, ninguno es nada sin el otro. Su relación los convierte casi en un mismo individuo, pues el objetivo de

la obra -sin la persistencia de Cipión y sin los recuerdos de Berganza- sería imposible de lograr. Es interesante, por otra parte, con respecto a esta relación, traer a colación el estudio que realizan Leon Grinberg y Juan Francisco Rodríguez sobre las influencias de Cervantes en el psicoanálisis de Freud. En dicho estudio se plantea la hipótesis de que la relación entre Cipión y Berganza es el germen de la estructura relacional del psicoanálisis; que Freud intuitivamente comenzó a desarrollar en un juego de infancia con su amigo Silberstein. Cito textualmente dicho planteamiento:

La actitud de Cipión en el *Coloquio* es semejante a la que adoptará el Freud prepsicoanalista de *Estudios sobre la histeria* con sus pacientes: desde esta postura ético-pedagógica presiona al “paciente” “Berganza” a la rememoración de sus múltiples traumas, abandonos y malos tratos sufridos a lo largo de su vida, lo cual constituye un verdadero proceso catártico. El clima psicoanalítico se acentúa al observar cómo “Berganza” se pregunta, junto a su terapeuta “Cipión”, por su verdadera identidad y la realidad de sus padres y orígenes (...). Nos parece, en resumen, difícil no ver en todo este episodio de la Academia Castellana un germen muy acabado y nítido del psicoanálisis y el psicoanalista, en este Freud adolescente (...); la situación contiene un modelo, un prototipo, podríamos decir, de la situación psicoanalítica (...), un modelo muy próximo al que Freud va a poner en práctica en 1890 cuando empiece a usar el método catártico” [Grinberg/Rodríguez, 1987-88: 163-164].

## **B) Berganza y los personajes episódicos**

VALE LA PENA reflexionar también sobre la manera como los personajes del pasado de Berganza entran en relación con él. En este vínculo que se crea entre Berganza y sus diferentes amos es en donde ubica Mayorga uno de los temas claves de esta reactualización de la novela cervantina: la cosificación del animal por parte del humano. Vemos, entonces, cómo desde la inserción de los primeros dos personajes episódicos: el Capataz y la Granjera, se evidencia la relación utilitaria que los dos personajes tienen hacia Berganza. Al principio, la Granjera parece tener muy buena relación con Berganza, pero después del episodio del lobo lo castiga. Por su parte, el trato del Capataz hacia Berganza es desde el principio de absoluta indiferencia y desprecio, le pega sin razón y se aprovecha de él para fines propios.

En la escena IV su nuevo amo (el madrileño rico) le trata muy bien, es el único que tiene una buena relación con Berganza. Para el Catedrático les es indiferente, el Pijo le tiene aprecio al perro pero no sabemos si después de que Berganza se opone a sus

amoríos con la Criada siente lo mismo. Por último vemos cómo la Criada detesta a Berganza porque le impide realizar sus deseos, lo chantajea todo el tiempo y, como ve que no puede lograr nada, prueba a matarlo. Una vez más los subordinados de los amos ven a Berganza como a un objeto que pueden utilizar para conseguir sus fines. En la escena V el Policía, al igual que los demás, cosifica a Berganza, a diferencia de la Ninfa que siente aprecio y gratitud por él. No obstante, Berganza no sólo es cosificado cuando es perro, pues en la última escena con la Vieja es todavía un hombre y de todos modos está siendo cosificado por este personaje, quien pretende utilizarlo para que le dé placer.

### C) FUNCIÓN PRAGMÁTICA

EN *PALABRA DE PERRO* el personaje de Cipión muchas veces hace de *personaje-público*. Siempre que viene a la escena un episodio del pasado de Berganza, él observa sin poder intervenir en sus recuerdos, situación que muchas veces le molesta por sentirse impotente ante las injusticias que cometen con Berganza. Esta función de Cipión condiciona activamente de alguna manera la posición del espectador o lector de la pieza, pues su reacción ante los recuerdos de Berganza convierte en subjetiva la situación desde la escena.

Por otro lado, es curioso ver cómo Mayorga les añade una dosis muy interesante de presente a los recuerdos de Berganza, haciendo actuar a Cipión no como un espectador pasivo frente al recuerdo sino que lo implica directamente hasta el punto de que parece que Cipión pudiese cambiar el rumbo del recuerdo en algunos momentos:

Cipión- Amigo, esta casa huele a azufre. Busca la puerta.

Vieja- No creas que no he intentado dejar estos vicios en que ando engolfada. ¿Qué más quisiera yo que apartarme del pecado? Pero el de ser bruja es vicio difícilísimo de abandonar. Ése y el de dormir con chavalitos como tú. ¿Te han dicho que eres un hombre muy guapo?

Berganza sufre el impacto de la palabra “hombre”.

Cipión- ¿“Hombre” ha dicho? Muy corta está de vista.

Vieja- A mí no me importa que seas morenito.

Cipión- Síguele la corriente, Berganza, hasta ver en qué para [45-46].

También vemos en numerosas ocasiones cómo Mayorga utiliza la función de *personaje-dramaturgo* como *portavoz* de las ideas del autor, que desde el interior del universo ficticio tiene la función de generar los pensamientos de la obra. Por ejemplo, en

el primer cuadro, Mayorga denuncia a través de la voz de Berganza el nivel de hambre al que ha llegado la pobreza en España:

Esos pobretones son capaces de matarse por un cartón con qué cubrirse en invierno, cuánto más por una chuleta o por un muslo. Entre los pobres no hay civilización, allí no ha llegado la Reconquista. Cada dos por tres, un paria metía un cuchillo en la barriga de otro por un quítame allá ese hueso con sobras [11].

También percibimos la función pragmática del personaje como *portavoz*, cuando Berganza desmiente la idealización que hace del campo Cervantes en su novela y denuncia la realidad de ahora:

Berganza: Lo que era maravilla era ver cómo nacían los pollitos, los corderitos, los cerditos, las terneras, cómo los inflaban en tres meses, cómo inflados los troceaban, cómo los empaquetaban en bandejas transparentes [15].

En el siguiente apartado entra otra vez la función pragmática de *personaje-dramaturgo* como *portavoz*, cuando Cipión y Berganza critican fuertemente la actitud del Matemático, del Químico, de Economista y del Autor. Pero esta vez es Mayorga quien se une a las palabras originales de Cervantes en su *Coloquio de los perros*:

Cipión- Qué lenguajes tan bastardos. Y qué cerebros tan encogidos.

Berganza- Eso de quejarse tiene muchos partidarios en España. Los que más se lamentan no salen de las tabernas, esponjas del vino y parásitos del pan. En España sobran aficionados a comer sin trabajar, sobran ganapanes y cuentistas.

Cipión- Berganza, la lengua.

*Berganza saca la lengua para mordérsela. Se arrepiente.*

Berganza- Sé que prometí mordérmela, pero hoy en día no se hacen las promesas con el rigor de antes, y quizá convenga que así sea. Hoy se hace una promesa y mañana, por prudencia, se incumple; ahora promete uno enmendarse de un vicio y al momento se cae en él por no hundirse en otro mayor.

Cipión- Si fueras persona, Berganza, serías hipócrita [42].

#### **D) FUNCIÓN ARGUMENTAL**

EN *PALABRA DE PERRO* el campo semántico de la obra está claramente dividido en el entorno de los personajes: campo de refugio para perros (interior-cárcel) y el antientorno

(exterior-libertad). Cipión y Berganza, una vez que hacen la retrospectiva de su pasado y descubren su verdadera identidad, rompen el límite impenetrable entre entorno y antientorno (demarcación que en el caso de las funciones sintácticas universales también cumpliría el papel de obstáculo, junto con los guardianes) y al superar dicho límite y “luchar como hombres” se funden con el antientorno; acción que finiquita el movimiento dramático de la obra. Esta acción “prohibida” de romper con dicho límite les otorga categoría de héroes-actuales de la trama.

#### **E) PERSONAJE Y ACCIÓN**

CIPIÓN Y BERGANZA tienden más a ser personajes *sustanciales* que *funcionales*, pues las acciones, sucesos y episodios de la trama están más para enriquecer o matizar sus caracteres. Además, el mayor conflicto de los dos (saber por qué están hablando) anida en su interior y por tanto es la palabra su guía de expresión privilegiada. De los distintos relatos que cuenta Berganza a Cipión surgen las acciones y de las acciones los personajes episódicos que, además de los guardianes, podríamos denominar personajes *funcionales*, ya que están sometidos al servicio de la trama.

#### **4.1.5. ESTRUCTURA DRAMÁTICA DE LA OBRA**

*PALABRA DE PERRO* POSEE un armazón dramático similar a otras obras de Mayorga como *El chico de la última fila* o *Reikiavik*, en donde se establecen dos niveles escénicos distintos que por momentos conviven de manera simultánea. Uno que corresponde a la “realidad” de los personajes, en el caso de *Palabra de perro*, Cipión y Berganza enjaulados en el campo de refugiados para perros, y otro de nivel “ficcional” que corresponde a los distintos episodios del pasado de Berganza. La obra, entonces, está construida a partir del relevo sucesivo de estos dos niveles. Para realizar el cambio de la realidad de Berganza a su pasado, no sabemos si inventado o verdadero, Mayorga utiliza el recurso del sueño. La mejor forma en la que Berganza conecta con sus recuerdos es cuando cae dormido, de esta manera la evocación toma vida y se apodera de la escena. Y el recurso que utiliza el dramaturgo siempre para interrumpir dicha rememoración es la interrupción continua de los guardias en escena, que impiden la prosecución del recuerdo cuatro veces a lo largo de toda la obra. Esta continua interrupción, como dijimos antes, le otorga a la escena entre

Cipión y Berganza una tensión permanente que convierte su diálogo y su viaje hacia el pasado en algo mucho más intenso precisamente por estar prohibido.

A estos intervalos entre realidad y ficción, o entre pasado y presente, se le añaden dos elementos con los que tendríamos la estructura completa de la obra. El primero son las digresiones. Es decir, los parlamentos que no apuntan hacia la consecución de la acción de la obra sino que son reflexiones o divagaciones desligadas en cierta manera del conflicto central. Entre dichas digresiones podemos mencionar la tendencia que Berganza tiene a alejarse de su relato, con deseos de filosofar de igual manera que lo hace Cipión. En una de estas ocasiones el tema mismo es la filosofía y la crítica para aquellos a quienes les gusta hablar por el simple hecho de mostrarse eruditos ante los demás. Es interesante en este punto un parlamento de Cipión que hace referencia a la escuela cínica de filosofía:

Cipión- ¿No habrá sido tentación del demonio esa afición de filosofar que te ha venido? No tiene el criticar mejor velo para encubrirse que aparecer como sentencia de filósofo. Hay criticones que se disfrazan de filósofos para proclamar defectos ajenos. Pero no hay vida de filósofo ni de nadie que, si la escudriñas, no la halles llena de vicios. ¿A mal hablar llamas filosofar? A la maldita plaga de la murmuración dale el nombre que quieras, que ella te dará el nombre de cínico, que quiere decir “perro filósofo”, es decir, criticón [24].

Estas reflexiones extendidas de Cipión y Berganza sobre alguno de los temas que abordan los episodios, sus caracteres o su manera de relacionarse, son, podríamos decir, las desviaciones más constantes de la obra; partiendo de la premisa de que todo lo que no es acción en un texto dramático, es digresión.

El otro elemento de la estructura de *Palabra de perro* que está íntimamente relacionado con las digresiones de la obra es el conflicto con el tiempo. Uno de los recursos dramáticos que mayor expectativa y vértigo le imprimen a la trama. Cipión y Berganza, además de tener la tensión de no ser descubiertos por los guardianes, tienen que apresurarse a relatar toda su vida antes de que amanezca, pues, según Cipión, cuando raye el día ya no podrán seguir hablando. El tener que resolver los propósitos de la obra en una superficie de tiempo limitada, agrava mucho más el conflicto y, por ende, hace aumentar el compromiso y la incertidumbre del espectador. Esta circunstancia es recordada todo el tiempo por Cipión en los momentos en que Berganza se desvía de su relato central.

#### 4.1.6. PERSONAJE Y DISTANCIA

PARTIENDO DE LA premisa propuesta por el profesor García Barrientos de que un personaje puede ser *idealizado*, *humanizado* o *degradado* con respecto al actor o público reales, que lo ven o lo interpretan, podemos observar que esta tipología se establece desde la mirada del hombre como superior al animal (que desde los años 60 del siglo XX se ha cuestionado fuertemente). Según García Barrientos, quien se basa en las palabras de Aristóteles, un personaje *idealizado* es aquel “que se presenta como de talla o naturaleza superior a la de cualquier hombre, el *humanizado* es concebido a escala humana y el *degradado* es el que se rebaja a una condición infrahumana, mediante procedimiento de animalización o cosificación” [2007b: 186]. Vemos, pues, cómo el concepto de infrahumano es sinónimo de animalización. Siguiendo esta tipología, diríamos que la distancia temática de Cipión y Berganza corresponde al personaje *degradado*. No obstante, al asumir esta idea iríamos en contra de nuestro planteamiento inicial, que se apoya en los pensamientos de Derrida, Deleuze y Guatarri, que buscan romper con la relación de superioridad del hombre con el animal, incluso desde el mismo lenguaje. Así que siendo atrevidos con el método dramatológico, podemos decir que la distancia personal temática de nuestros dos personajes es “diferente” en relación con el actor o el público reales.

Es paradójico que esta mirada antropocéntrica también aparezca en algunas ocasiones en los parlamentos de los propios personajes en el momento en que son animales, y todavía no saben ellos ni sabemos nosotros que son realmente humanos. Estos parlamentos pertenecen originalmente a la novela de Cervantes, pero Mayorga toma la decisión de continuar con ellos en su versión. Identificamos dos momentos en que se trasluce dicha mirada. El primero es cuando nos enteramos de que Cipión y Berganza, siendo perros, no se consideraban conocidos, y sólo ahora que pueden hablar dicen poder conocerse:

Cipión- Hasta esta noche. (*Le tiende la pata.*) Cipión es mi nombre.

Berganza- (*Estrechándosela con la suya.*) Berganza es el mío. Cuántas veces he soñado que, antes de que mis ojos se cerrasen por última vez, había de conocer a otro como yo [9].



¿Podríamos aquí identificar una mirada antropocéntrica del dramaturgo hacia el animal? Pues la noción de conocerse con otro pasa en este caso por el poder de adquirir el habla ¿Antes, cuando eran animales, no se conocían? El segundo parlamento, que nos llama la atención en este sentido, es lo que Cipión dice al ver que en el recuerdo de Berganza el Pijo se divierte jugando a ser el perro con Berganza:

Cipión- Qué vicio más feo. Las gracias de unos no están bien en otros. Rebuzne el pícaro, imite al mono el hombre bajo, pero no lo haga el hombre principal, a quien estas habilidades sólo pueden dar mala fama. Me enferma verlo a cuatro patas. ¿Es que no tiene clases a que asistir ni lecciones qué estudiar? [22].

En este texto parece que Cipión mismo ha adoptado la idea de superioridad del humano frente al animal y, por tanto, no ve bien que un hombre haga de animal y viceversa. No obstante, la permanencia de estos parlamentos en la adaptación de Mayorga también podrían explicarse conforme a aquello que descubrimos al final de la obra, que los perros realmente no son perros, y aunque olvidaron ser humanos, no dejaron de tener, de alguna manera, un punto de vista humano.

#### 4.1.7. NIVEL SEMÁNTICO

EN LAS OBRAS de Mayorga, la mayoría de las veces son los personajes quienes cargan con el grado más alto de semantización. En Cipión y Berganza, por ejemplo, reside el tema central de la obra en la manera como Europa deshumaniza a los inmigrantes africanos. Son los personajes protagónicos los que experimentan dicha deshumanización hasta ser convertidos en animales y olvidar por completo que algún día fueron hombres. Entre los fenómenos semánticos que se identifican en los personajes de *Palabra de Perro* podemos concluir que Berganza es la metonimia del rechazo y la indiferencia hacia el humano inmigrante dentro de nuestra sociedad actual.

Esta deshumanización y consiguiente animalización comienza, como dijimos antes, a través de la palabra. En palabras de Mayorga: “Si a un hombre le llamas insecto, acaba siendo un insecto” [Vilar/ Arteso, 2010: 6]. Podemos identificar en el texto de la obra situaciones donde este proceso de animalización ocurre de manera concreta. En la escena VI, por ejemplo, en donde el Autor y Berganza hacen un número de su

espectáculo, el Autor incita a Berganza a saltar por el aro, pero Berganza no se inmuta hasta que el Autor le grita: “¡Perezoso estás! ¿No vas a brincar, pulgoso?” [39]. Sólo en el momento en que a Berganza se le trata como a perro él salta por el aro; antes, no. Esta transformación que sufre Berganza de alguna manera tiene que ver, en mi opinión, con una circunstancia específica de nuestra sociedad actual. Y es que al hombre negro no se puede utilizar ahora -en Occidente- como se hacía corrientemente en el pasado. Por eso los personajes deciden convertirlo en animal para así poder utilizarlo, porque el animal, como sirviente de las acciones humanas, es aún algo normal aceptado por la gran mayoría. Por tanto, el autor le enseña a ser perro para usarlo como atracción del espectáculo. Posteriormente será usado como perro policía, luego como perro de casa, después como perro pastor y por último como perro de experimentación. Dice Cipión al respecto: “Al agente del orden le pareciste bueno para sus industrias. Antes de ser sucesivamente universitario, granjero y carne de farmacia” [43]. Esta utilización y degradación de Berganza llega hasta el punto en que, en el mismo espectáculo, persigue y muerde en el rabo a un muñeco negro: “¡Corra al negro el Perro Cínico!” [40]. Berganza, convertido en perro, ataca a su propia identidad y esto es parte fundamental del entretenimiento del show.

Otro episodio puntual en el que se animaliza a Berganza a través de la palabra es en la escena VIII cuando la patrulla ciudadana encuentra a Berganza y le exige su documentación. En este momento entra con violencia el tema de la indocumentación, tema que tanto ha tratado en su teatro Juan Mayorga, en obras como *Animales nocturnos*, en *La tortuga de Darwin* o en *Últimas palabras de Copito de Nieve*. Le dice el ciudadano a Berganza: “¿Sabes leer? Dice que sin papeles vales menos que un perro. Al suelo, animal, a cuatro patas. (Le obliga a ponerse así.) ¿Incómodo? Haberlo pensado antes de venir adonde no te llamaban” [53]. Es en este momento en el que de manera patente inicia el proceso de animalización de Berganza, cuando todas las piezas del rompecabezas se unen para Cipión y Berganza y para nosotros como público. En este encuentro entre los ciudadanos y Berganza se establece una especie de pacto que prepara a Berganza a su deshumanización y consiguiente animalización infame. A Berganza le queda claro lo que tiene que hacer para poder sobrevivir: acepta las reglas que de este lado del continente le obligan a jugar si no quiere ser asesinado o encarcelado, se transforma en algo que no es,

por mera supervivencia, y es aquí cuando vuelve a haber un punto de encuentro entre *Palabra de perro* y *La tortuga de Darwin*, teniendo en cuenta que Harriet también debe transformarse en algo que no es para poder sobrevivir. Los tres personajes buscan resistir y sobreponerse a las repugnantes acciones y actitudes de los humanos y, por tanto, transforman su esencia.

#### **A) PALABRA DE PERRO, UN HIJO DE CERVANTES Y DE KAFKA**

SE PODRÍA DECIR, a partir de las palabras de Mayorga y por algunos estudios sobre el *Coloquio de los perros*, que una de las razones por las cuales Mayorga utiliza animales en sus obras tiene que ver con los mismos motivos que llevaron a Cervantes a escribir este relato. Según Giovanni Previtali-Morrow -quien realiza un estudio sobre el *Coloquio de los perros* centrándose en los aspectos autobiográficos-, con esta novela Cervantes saca al descubierto su vida desgraciada, disfrazándose de Berganza con quien comparte vivir una vida de perro:

El perro Berganza es un disfraz tras el cual se esconde la figura del mismo Cervantes, su vida de perro es la vida del propio autor y la conversación que sostiene con Cipión es una dialéctica sobre el arte de escribir (...) al esconder su identidad bajo la máscara de Berganza pudo Cervantes censurar mejor a los hombres (...) Al escribir el *Coloquio*, Cervantes parece impelido por el deseo de desahogarse de la injusticia que le engendró la mala suerte y la falsedad de los hombres [1971: 429-430].

De la misma manera, Mayorga confiesa descubrirse más a sí mismo a través de sus personajes animales, que a través de sus personajes humanos: “La máscara del animal te permite presentarte más claramente; a través del mono Copito, de la tortuga Harriet o del perro Enmanuel, me he expuesto más a mí mismo que con otros personajes. En boca de un animal pones frases que no te atreverías a poner en boca de un *álter ego* humano” [Vilar/ Arteso, 2010: 6]. Añade más tarde, en esta misma entrevista, que en un principio su idea era realizar una versión del *Coloquio de los perros*, pero una vez se apropió por completo del material lo modificó tanto que tuvo que cambiarle el nombre a *Palabra de perro*. Esta obra fue la que le hizo descubrir el enorme potencial poético y político de los animales en escena:

El valor poético porque el animal rompe el marco y permite una gran libertad al escritor, pero también al actor. Porque ¿cómo se hace el perro, la tortuga o el mono? Los tres casos

que he mencionado antes dieron lugar a trabajos actorales muy singulares que creo que van a quedar en la memoria de algunos aficionados. Y por otro lado, está el valor político del animal. Aquí uno recoge, de algún modo, la herencia kafkiana: si a un hombre le llamas insecto, acaba siendo un insecto. No en balde en nuestra dolorida España se llamaba perro al converso, al judío o al moro. La animalización del ser humano prepara su maltrato físico. La muerte moral prepara la muerte física. Porque cuesta menos matar a un perro que matar a un ser humano. Si al ser humano lo has convertido previamente en perro, estás preparando su muerte. Y el animal humanizado es el envés de eso que permite hablar, por un lado, sobre cómo los animales nos ven, pero también sobre lo animal que hay en nosotros [Vilar/ Arteso, 2010: 6].

En esta reveladora respuesta, Mayorga propone numerosos caminos de reflexión para nuestra investigación. El primero de ellos: la fascinante y exigente labor que se le propone a un actor cuando debe encarnar en escena a un animal. Esta ruptura con el marco realista ofrece, como dice Mayorga, una enorme libertad e imaginación para el actor, el escritor y el espectador, quienes deben enfrentarse a estas preguntas: “¿Cómo habla un animal? ¿De qué habla un animal?”. Este campo que remite al análisis pragmático del personaje, será sin duda uno de los temas más interesantes de nuestra investigación. No obstante, en este momento no nos detendremos mucho en él, pues más adelante estudiaremos en detalle este tema en cada una de las obras de Mayorga.

Otra de las poderosas líneas de investigación que el dramaturgo madrileño esboza en el anterior fragmento, es la enorme influencia que su obra recibe de la literatura kafkiana. Sobre todo, en esta reescritura del *Coloquio de los perros*, donde crea un interesante injerto en el que fusiona la mordaz sátira cervantina con la aguda crítica kafkiana, que evidencia la nulidad a la que son reducidos algunos seres humanos a causa de la ley y el poder. No obstante, si el relato de Cervantes es un diálogo al modo de la novela picaresca que busca con ello pintar a la sociedad de su tiempo, en *Palabra de perro* Mayorga busca que los perros vayan hacia su pasado en busca de su verdadera identidad.

*Palabra de perro* continúa, al igual que el *Coloquio*, dibujando unos perros que son mucho más inteligentes que los humanos, que construyen con sus anécdotas una clara radiografía de la maldad humana. Anécdotas en las que los animales muchas veces son cómplices obligados o víctimas impotentes. Incapacitados para denunciar las actitudes perversas de humanos con humanos y con animales. No obstante, Mayorga transforma el relato cervantino en un material escénico colmado de acción dramática que mantiene al

lector y al espectador contemporáneo en suspenso constante. En el proceso de reactualización de la obra, la original carnicería de Cervantes (episodio primero del relato de Berganza) es transformada en laboratorio de experimentación animal donde Berganza es obligado a tomar o a inyectarse todo tipo de vacunas y antibióticos. Al episodio con los granjeros mentirosos se le añade la manera cómo en la actualidad engordan velozmente a los animales para matarlos y obtener mucha más producción, y en el episodio de los cómicos, el perro llega hasta a realizar espectáculos de vanguardia con su amo. No obstante, en la adaptación de Mayorga, Berganza no solo le cuenta a Cipión todas sus penas e infortunios pasados sino que, al buscar el origen de su habla, descubre su cruda realidad: no es un perro, es un hombre que de tanto ser llamado perro ha terminado siéndolo:

Berganza- ¿Hemos estado buscando respuesta a una pregunta equivocada? La pregunta no era cuándo empecé a hablar, ¿verdad? La pregunta era cuándo empecé a sentirme como un perro. ¿Es eso, Cipión?, ¿fue la gente la que me convirtió en perro? ¿Me hicieron perro de tanto hacerme perrerías? Dime algo, Cipión. Desde hoy, ¿cómo habré de tratar a los perros que me encuentre? Y a los hombres, ¿cómo? [54].

Estos perros devenidos en hombres de repente, anagnórisis que vivimos actores y espectadores al mismo tiempo, no solo son hombres sino que, además, son indocumentados y negros. Ahora el discurso se reconfigura para todos. Desde el momento en el que el origen del personaje cambia. Ya no son perros, son hombres que fueron humillados y maltratados toda su vida y que cada humillación, cada maltrato, condujo a convertirse en animales, en perros -caso paradójicamente contrario al de Harriet, la tortuga, a quien cada acto atroz de la humanidad, por la necesidad de sobrevivir, la van convirtiendo en humana-.

En mi opinión esta obra no solo denuncia el maltrato hacia los africanos inmigrantes que intentan por muros o mares lograr entrar en Europa, sino que alerta sobre el pensamiento que convencionalmente tenemos hacia el animal. La especie humana, además de creerse superior a los animales, los maltrata y mata. Desde tiempos inmemorables se usa a los animales como adjetivos sinónimos de connotaciones humillantes, vergonzosas, indignas y despreciables. Por ende, para maltratar a un hombre lo convertimos en animal y así es, según Mayorga, como lo preparamos para su muerte.

La “animalización comienza por la palabra (...) El ejemplo de la valla de Melilla nos dice algo sobre eso. El animal humanizado es el envés, el otro lado del humano animalizado. Ese es su valor político” [Lladó 2014]. En otra entrevista añade “el animal humanizado viene a ser una representación paradójica del hombre animalizado” [Blanco y Talián, 2014].

Al final de la obra *Palabra de perro*, los perros, en vez de perder su habla y continuar su vida en el hospital, como ocurre en el relato de Cervantes (que en esta versión es un campo de refugiados para perros), al entender que son hombres se dan cuenta de que lo que realmente han estado averiguando es sobre su identidad y no sobre el momento en que adquirieron el don del habla. Una vez la identidad es rescatada de la memoria, los hombres deciden enfrentarse a los guardias y luchar por su libertad.

El proceso de transformación que sufre el personaje hasta olvidar por completo que algún día fue hombre, nos conecta directamente con las transformaciones místicas de la literatura kafkiana que nacen de temas como la alienación y la violencia física y psicológica. Y es en este punto donde observamos claras influencias de Kafka sobre Mayorga. En el Cipión y Berganza mayorguianos, es patente el sello cruel con el que cargan los personajes kafkianos: en ambos, los personajes lastran con una culpa de nacimiento. En *Palabra de perro* y en *El proceso* de Kafka, por ejemplo, Cipión, Berganza y el Señor K son maltratados y no comprenden por qué. Su impotencia frente a la ley y al poder es absoluta. Cipión y Berganza, al igual que el mismo Kafka, son seres subyugados por un mismo ente que contiene poder y ley al mismo tiempo. En el primer caso el gobierno, y en el segundo, el padre de Kafka. Ignorar durante toda la trama que realmente no son perros sino hombres, es el mismo desconocimiento que tiene el Señor K, protagonista de *El proceso*, de la ley que ha violado y por la cual será castigado. El impotente es culpable por impotente y no por otra razón. Mayorga y Reyes Mate dicen al respecto:

La experiencia que Kafka lleva una y otra vez a su escritura es la experiencia que hace del poder el impotente. La experiencia de la humillación. La experiencia de un poder que inculpa: como coincide con la ley, hace del impotente culpable. La experiencia del impotente frente a un poder misterioso del que sólo conoce su propia humillación. [2000: 61].

Y esta experiencia vergonzosa, esa experiencia de la humillación, es la que prepara al humano para la animalización y después lo conduce hacia su completa aniquilación. La reducción a cuerpo vulnerable animaliza al impotente. Dicen Benjamin y Scholem sobre el animal en Kafka, “ser animal significa para él, tan sólo, haber renunciado a la figura y al saber humanos por una especie de vergüenza. Como un distinguido caballero que, habiendo ido a parar a una taberna de mala muerte, renuncia por vergüenza a limpiar su vaso.” [2011: 227].

Aquella experiencia kafkiana, a la que se refiere Mayorga en la anterior cita, es tema de reflexión también para Benjamin que, sabemos muy bien, es uno de las bases de la poética dramática mayorguiana. Para el filósofo alemán, Kafka traduce, a través de su literatura, la experiencia vacía del hombre de ciudad y “una enfermedad de la tradición” [2011: 246]. Esta experiencia en palabras de Mayorga y de Mate nace “de la falta de experiencia, puesto que lo que resuena en Kafka no es su mensaje, sino sus ruinas” [2000: 59]. Dicha experiencia conduce al desconocimiento mutuo de los humanos. Berganza y Cipión han perdido la confianza hasta tal punto que se han olvidado de su ser humano y lo único que pueden sentir hacia su antigua identidad es indiferencia y miedo. De esta manera se patentiza la destrucción del sujeto a manos de quienes detentan el poder, la anulación absoluta del culpable impotente dentro de la moderna barbarie.

Este concepto benjaminiano sobre la falta o pobreza de experiencia, encuentra en la obra de Kafka, según el profesor Diego Fernández, “la expresión más álgida, más radical de su indigencia” [2013: 279]. Beatrice Hassen, a su vez, en su estudio titulado “Los animales de Kafka según Benjamin”, nos argumenta que el animal en Kafka es el elegido justamente para llevar a cabo ese objetivo: recordar constantemente que aquel mundo indigente continúa ejecutando todavía su poder sobre la inmensa mayoría [2013: 311].

Los personajes animales mayorguianos, teñidos con esa misma indigencia interpeladora kafkiana, logran reformular eficazmente la realidad del espectador. Esta es una de las razones por la cuales, en mi opinión, dichas obras tienen tanto potencial dramático.

Otra de las conexiones interesantes que Benjamín postula y que tienen que ver con *Palabra de perro*, es la relación entre olvido y animalidad. Cito sus palabras: “El olvido

es el receptáculo desde el que el mundo intermedio inagotable de las historias de Kafka va saliendo a luz (...) Así, sin duda, se puede comprender el que Kafka nunca se cansara de sonsacar a los animales lo olvidado [2007: 32]. Estos receptáculos del olvido, estas formas subhumanas, según Hassen, Benjamin las hace descender del olvido individual (filogenético) y del mundo primordial (ontogenético) y es así como Kafka describe en sus obras el desarrollo de un olvido progresivo [2013: 307]. El mismo olvido del que son víctimas Cipión y Berganza a lo largo de su vida. Berganza le dice a Cipión en la primera escena “se me han enmohecido los recuerdos. Mi pasado es una sombra” [10]. El animal como portador del olvido del mundo. En el estudio, Hassen también identifica una relación entre esta idea de Benjamin y la tradición nietzscheana que celebra la “amnesia del animal” [2013: 308]. Podemos, al leer las palabras del filósofo alemán, entender claramente el proceso de transformación que sufren los humanos en *Palabra de perro*: “La narración constituye un gesto bestial que marca la trayectoria desde la significación a la obliteración, de la memoria al olvido. Devenir bestia es recordar para olvidar, tal como ser bestia es olvidar para recordar [Nietzsche, 2006: 13].

#### **4.1.8. NIVEL PRAGMÁTICO**

LA OBRA SE estrena en marzo de 2010 en la Sociedad Cervantina de Madrid con dirección de Sonia Sebastian y actuación de Juan Ceacero como Berganza y Fernando Valdivieso como Cipión.

La realización escénica de la obra consigue jugar ágilmente con los diversos personajes y localizaciones que otorga la adaptación de Mayorga de la novela cervantina. A excepción de los dos protagonistas de la obra, cada uno de los actores que interpretan a los personajes episódicos del pasado de Berganza, encarna alrededor de seis personajes.

En la caracterización física de los personajes, Cipión lleva un pantalón verde con zapatos y unos guantes y Berganza un pantalón marrón, también con zapatos y guantes negros. Los dos están torsidesnudos con manchas en la espalda y pecho y caras sucias. Dicho vestuario hace que la interpretación del animal recaiga por completo en la corporalidad, voz y energía de los actores, que logran a través de sus voces esta extraña simbiosis que Mayorga propone entre perro y hombre. Los perros hablan casi en el mismo



tono ronco en el que ladran. En mi opinión el trabajo con la voz, sobre todo de Cipión, es el más logrado con respecto a la interpretación animal. Los actores tienen algunos movimientos de perros, como caminar a 4 patas, ladrar, rascarse, mover la cola. No obstante, desde el principio de la obra, la interpretación física tiende más hacia lo humano que hacia lo animal. La manera como abordan el punto de vista de sus respectivos parlamentos y la forma como abordan físicamente algunas situaciones.

Los actores están en un espacio vacío en el que sólo hay tres objetos, dos cubos grandes donde se montan los perros y una palangana de cemento donde toman constantemente agua. Un ciclorama gobierna el fondo del escenario sobre el que se proyectan imágenes fijas y videos, dependiendo de las circunstancias dadas de cada episodio contado por Berganza. Dentro de la iluminación observamos, en el transcurso de la obra, la inmersión paulatina del color rojo que adjudicamos al proceso de conversión de animales a humanos, que sufren los protagonistas a lo largo de toda la obra. Lo anterior, teniendo en cuenta que los perros sólo ven azules, blancos, verdes, amarillos y negros. Este inteligente recurso transformativo proveniente de la iluminación de la obra, se echa en falta en la interpretación de los actores. Esta transición sucesiva de lo animal a lo humano que Mayorga construye con tanta maestría en el texto dramático, no se explora del todo en la realización escénica: este traslado escalonado que parte desde el punto de vista animal y migra lentamente al punto de vista humano. Cipión, por ejemplo, en el montaje, desde el principio de la obra es mucho más humano que Berganza, pues se pone de pie, camina, se sienta como humano. En mi opinión, el que Cipión tenga actitudes tan humanas desde el comienzo no ayuda a develar la potente anagnórisis final que contiene el texto mayorguiano. Sin embargo, con respecto a este proceso de transformación creo que es un acierto que en la escena final los intérpretes se comporten como humanos, aunque dentro del texto de Mayorga Cipión siga convencido de que no lo son. Al realizar esta escena como humanos, la noción de “ser perros” pasa de ser una sensación y realidad física, a ser una sensación y realidad mental. Es como si Cipión supiese que es humano pero está resignado a que nunca será realmente tratado como humano. Esta lectura de la última escena que propone el montaje de la obra, agudiza la reflexión que realiza Mayorga acerca de la condición del inmigrante indocumentado. Un ser que sabe que es humano pero que es consciente de que nunca será tratado como tal, así que se resigna a

vivir al margen de los derechos de los otros ciudadanos, acepta esta realidad como inamovible y, a partir de esa circunstancia, busca sobrevivir vendiendo mercancía en las calles, preparado para huir en cualquier momento o de pie todo un día a las afueras de un supermercado despidiendo y saludando la gente que entra a comprar. Estos hombres saben que son humanos pero que no tienen los mismos derechos que los hombres con documentos, así que aceptan ser inferiores y huir siempre de la ley en busca de seguir “aunque sea” viviendo.

Por otra parte, las contradicciones de los personajes propuestas por Mayorga en el texto se amplifican en la realización escénica, lo olvidadizo y distraído que es Berganza sin aceptarlo y lo críticón que es Cipión sin estar de acuerdo. También en la puesta en escena de la obra, se incrementa la obsesión de Cipión por deshacer el enigma; sin embargo, se echa en falta el carácter protector y afectuoso que Mayorga dibuja en algunos momentos en este personaje. En la puesta en escena el actor opta por potenciar los rasgos rudos del mismo, enfatizando en gran medida todas las situaciones en que regaña a Berganza por sus comentarios o por desviarse del relato central. De igual manera en la interpretación de Berganza sale a relucir más su carácter vulnerable y miedoso que su carácter distraído y olvidadizo, cualidades que, sin lugar a dudas, le otorgan un excepcional sentido del humor al personaje.

Con respecto a la distancia comunicativa e interpretativa de la obra concluimos que la actuación es distanciadora, refiriéndonos en general a la manera como es abordada por los interpretes, no sólo de aquellos que se encargan de Cipión y Berganza. En la interpretación de personajes animales mayorguianos, se entra en un debate sumamente interesante, pues según varios estudiosos de las “fabulas dramáticas” de Mayorga, la interpretación del animal produce un efecto distanciador en el público [Cordone 2001] y según García Barrientos, el espectador se identifica con un personaje *humanizado* que dentro de su tipología dramatológica significa “concebido a escala humana, ni por encima, ni por debajo de nuestra condición” [2007b: 186] y más adelante dice: “el espectador se identificará más fácilmente con el personaje *humanizado* que con el *idealizado* o *degradado*,” [2007b: 187]. Dentro de nuestro estudio uno de los motivos que nos llevaron a fijarnos con detalle en los personajes animales, es la estrecha identificación que se crea entre el espectador y este tipo de personajes, que en la tipología dramatológica

correspondería a los personajes *degradados*. No obstante, con los personajes animales concluimos que el espectador no se identifica con el personaje “concebido a escala humana” como dice Barrientos, sino con el personaje *humanizado*, entendiendo humanización no como correspondiente al físico humano, sino como un personaje de actitud afable, benigna, noble, respetuosa. En este orden de ideas los animales de Mayorga tienen un punto de vista más humano que los mismos humanos, y por esta razón, hay un mayor acompañamiento emocional e intelectual del público a este tipo de personajes.

Por último, con el fin de referirnos a los cambios más importantes que ocurren desde texto de Mayorga hasta la realización escénica de Sonia Sebastian, podemos identificar que se suprime el primer recuerdo de Berganza (su trabajo en el laboratorio de experimentación); el primer episodio recordado es, entonces, un matadero y la situación con la moza que le quita la carne a Berganza. La escena en la que el Policía mete a Berganza en un saco y es felicitado por todos, también es suprimida (en el montaje el Policía solo lo alcanza y le pone un nuevo collar y pasan directamente a la escena de la Ninfa). También se modifica el género de algunos personajes; son interpretados por actrices: el hombre que le reclama la moto al policía, el perro que muerde a Berganza, el Autor de tragedias, los guardianes del refugio para perros. Estos la mayoría de veces son latentes, pero al final de la obra salen a escena y son interpretados por mujeres.





**F2. El actor Gonzalo de Castro interpretando al Guardián y Pedro Casablanc interpretando a Copito, en el montaje de *Últimas palabras de Copito de Nieve* de Juan Mayorga dirigida por Andrés Lima. Fot. Archivo de Teatralnet.**

## **4.2. ÚLTIMAS PALABRAS DE COPITO DE NIEVE**

### **4.2.1. ANÁLISIS, POR ESCENAS, DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA DE LA OBRA**

DE LAS OBRAS largas de Mayorga, este es su trabajo más corto. Sucede en una sola escena, por lo cual hemos decidido dividirla en las 4 situaciones que se crean a partir del cambio de acción ejecutada por los personajes, sobre todo por Copito, que es el protagonista.

**Espacio:** Jaula de Copito en el Zoo.

**Personajes:** Copito de Nieve, El Guardián, El Mono Negro.

#### **Situación 1**

Copito de Nieve, a pesar de su vejez y de su enfermedad, desea compartir con el público sus estudios filosóficos sobre la muerte, basados sobre todo en Montaigne. Por su parte, el Guardián busca reconocimiento público a través de Copito. Existe, no obstante, un conflicto aparentemente imperceptible entre ambos que se basa en una rivalidad sobre cuál de los dos tiene el poder en dicha relación.

#### **Situación 2**

Copito busca echar al público, que se vayan todos a sus casas a leer a Montaigne y que lo dejen morir en soledad. A raíz de este nuevo comportamiento, el Guardián busca convencer al público de que no le hagan caso a Copito, que está en un estado delirante fruto de los medicamentos y de la proximidad a su muerte.

#### **Situación 3**

El Mono Negro, que durante toda la obra ha sido despreciado y maltratado por los otros dos personajes, por ser un simple mono, habla por primera vez buscando que Copito le respete y se dé cuenta de que a él también le toca fingir.

#### **Situación 4**

Copito sigue con su imparable revelación de verdaderos pensamientos y sentimientos hacia el público; entonces el Guardián le aplica la eutanasia y continúa intentando convencer al público de que olvide este bochornoso final.

#### **4.2.2. CONFIGURACIÓN, REPARTO Y GRADOS DE REPRESENTACIÓN**

EN ESTA OBRA, al igual que en *Reikiavik*, son tres los personajes que habitan permanentemente la escena, conservando una configuración plena y estática de una relación triangular constante. Dentro de dicha configuración, son dos los personajes que hablan constantemente al público de la sala (Copito y el Guardián). El Mono Negro parece ausente de la situación. Sin embargo este personaje, dentro de la construcción dramática, gracias a su aparente acción paralela con el plátano, destruye en varias ocasiones la concentración de la acción principal (el discurso de Copito), añadiéndole dinamismo y contraste al movimiento escénico de la obra.

Dentro de los personajes ausentes que más influyen en la trama está la esposa del Guardián, quien es la que impulsa a este personaje a recolectar información con el fin de escribir la biografía póstuma de Copito. El otro protagonista ausente de importancia es el alcalde, quien denomina a Copito como “el mejor ciudadano de Barcelona”, acontecimiento real que el mismo Mayorga cuenta fue lo que lo impulsó a escribir este texto: “¿El mejor ciudadano, un cautivo?” [Alemany, 2004]. De igual manera, según los parlamentos del gorila albino mayorguiano, esta apreciación del alcalde es la gota que rebosa su paciencia, haciendo explotar a Copito la rabia que había retenido durante toda su vida.

#### **4.2.3. NIVEL MORFOLÓGICO**

##### **A) ONOMATOLOGÍA**

EL GUARDIÁN ES un nombre genérico que representa una tipología de hombre contemporáneo que encarcela su vida a cambio de un trabajo estable, que, como dice Bukovski, “pelea por mantener trabajos que no quiere, porque teme una alternativa peor” [1986], que ignora por completo el porqué de sus actitudes y sus deseos, que lo hacen decantarse por la estabilidad laboral, las vacaciones en el mismo país de su idioma y en construir un plan que lo lleve a conseguir el éxito mediático que representará mucho dinero. En otras palabras, es el tipo de persona víctima de la sociedad capitalista en que estamos inmersos.

De Copito de Nieve sabemos que Mayorga tomó como referente el mono albino que tan reconocido hizo al zoológico de Barcelona. Un animal que, como Harriet, ha sido

famoso dentro de la sociedad humana. La historia del Copito real no dista mucho de las condiciones con que Mayorga lo dibuja en su ficción, y de hecho su biografía ayuda a completar mucha de la información que Mayorga da sobre él en la obra. En efecto, Copito murió a causa de una enfermedad irreversible y se le aplicó una dosis de eutanasia para acelerar su muerte. El gorila albino, único en el mundo, padecía un cáncer de piel en su fase terminal. Fue capturado por cazadores en 1966 en la selva de Nko (Guinea Ecuatorial), sólo vivió sus primeros dos años en libertad y luego en cautiverio toda su vida; intentó volarse en 1985, pero fue encarcelado de nuevo [Antón, 2003].

Con respecto al tercer personaje, el Mono Negro, no vemos una significación onomatológica específica, pero podríamos pensar que, al ser este personaje un Mono Negro “indocumentado”, Mayorga sigue haciendo referencia, en este caso de manera implícita, a la deshumanización de los inmigrantes, sobre todo provenientes de África.

## **B) Caracterización de Copito**

GRACIAS A LA acotación de Mayorga nos enteramos de que Copito es un mono albino, que vive en el “recinto más importante del zoo” y que está sobre una silla que “recuerda al trono papal”. Copito está inmóvil y muy enfermo, le cuesta trabajo quedarse de pies. A través de la caracterización explícita verbal transitiva que el Guardián hace de él, nos enteramos de que está próximo a su muerte, y a partir de la caracterización implícita verbal reflexiva Copito se revela como un personaje egocéntrico:

¿Cuántas veces no lo habré oído decir? “El gorila albino del zoo de Barcelona es mucho más importante que el oso panda del zoo de Madrid”. Probablemente es así, pero deseo declarar, con toda solemnidad, que yo nunca alimenté esa polémica [374<sup>32</sup>].

Tiene una enfermedad irreversible, es un gorila intelectual exigente que se expresa muy bien ante su público, gran lector de filosofía, polígloto, que no soporta un libro con erratas. Se siente superior a su compañero de celda, el Mono Negro, y a su cuidador, así

---

<sup>32</sup> Todas las obras que analizaremos en la presente investigación, menos *Palabra de perro* están editadas en el libro *Teatro 1989-2014*, que Ediciones uña RoTa publicó en el año 2014, donde se recogen los veinte textos más importantes del autor. Por tanto, cuando citemos textos de las otras obras de Mayorga no pondremos año ni nombre, solo página, pues se sobreentenderá que nos referimos a dicha edición. No obstante, con las obras *Hamelin* y *La tortuga de Darwin*, utilizaremos la edición que realizó Cátedra de las mismas en el año 2015.



que alterna sus reflexiones filosóficas, su pelea de superioridad con el Guardián y su maltrato para con el Mono Negro.

En el momento en que muestra su verdadera personalidad a los visitantes del zoológico, se revela su carácter valiente y temerario. Es un personaje que no tiene miedo a decir la verdad, desvela toda la farsa que significan los zoológicos y denuncia el aprecio absurdo que tienen los humanos por dichos establecimientos. Al final de la obra parece un personaje casi inmortal, pues aunque el Guardián le haya aplicado dos dosis de eutanasia, él sigue llenando de improperios a los visitantes y mostrándoles la verdad de dicha situación. En esta actitud Copito se parece a Harriet, ambos son personajes que dicen lo que piensan sin miedo a ser acallados por otros. Al darnos cuenta de aquello que piensan, entendemos por qué Mayorga dice que con ningún otro tipo de personajes se ha expuesto más a sí mismo, que con sus personajes animales [Vilar/ Artesero, 2010: 6].

No obstante, como ya expresamos, aunque Copito sea un gran pensador y sea capaz de deshacerse de todas sus máscaras y desenmascarar también a todos aquellos que lo rodean, es un personaje que se cree superior a su compañero de celda, el Mono Negro, y que le gustaría haber estado en el entierro de Franco [383], dato curioso que arroja en su último parlamento. Copito es violento y déspota con el Mono Negro, incluso después de que el Mono Negro revela que también maneja el lenguaje de los humanos. Copito sigue viéndolo como a algo insignificante y sin importancia. Esta interesante contradicción nos lleva pensar que quizás la sensación de superioridad sea algo intrínseco al pensamiento humano, que el ser tan consciente de él mismo y de todo lo que le rodea sea, también, aquello que lo conduce a sentirse superior y, por tanto, dueño de la naturaleza, de los animales y de otros hombres, que no han desarrollado su pensamiento sino que son máquinas al servicio de otros.

### **C) Caracterización del Guardián**

POR LA ACOTACIÓN sabemos que es un hombre con actitud y aspecto de guardaespaldas, que es el cuidador de Copito y al mismo tiempo su biógrafo. A través de su caracterización implícita verbal reflexiva se construye un hombre casado, aburrido con su trabajo, confundido, subyugado por una esposa ambiciosa que busca sacar provecho de la muerte de Copito. La idea de su esposa también lo ha convertido a él en un hombre

ambicioso que tortura a animales y desahoga su fracasada vida con violencia contra el Mono Negro.

#### **D) Caracterización del Mono Negro**

LA ACOTACIÓN DIBUJA a un mono normal que está obsesionado por alcanzar un plátano elevado, es juguetón y se mueve muy rápido. A través de la caracterización explícita verbal transitiva que hace el Guardián de él, es descrito como un mono indocumentado que odia los plátanos y le gustan mucho el kiwi y la naranja. Según Copito, el Mono Negro es un animal obsceno y espontáneo que sigue sus instintos. Por demás, es un animal que ha sobrevivido a una tortura en la que le prohibían dormir, le ponían Sinatra todo el tiempo y lo exponían encapuchado a perros dóberman rabiosos [378].

A través de su caracterización implícita verbal reflexiva, que se revela en el único parlamento que tiene en toda la obra, se desmiente la idea que Copito ha dado de él, y se evidencia que también es consciente de todo el atropello que han cometido contra él y es consecuente con que debe fingir por obligación de otros.

Este personaje, al igual que el Muchacho de *Reikiavik*, son actores que están en escena todo el tiempo pero que tienen muy pocos parlamentos. Esto no significa que sean poco importantes, al contrario, son personajes que tienen un juego enorme para el actor que los interprete. En otras palabras, el actor tiene una libertad infinita de creación con dicho personaje dentro del nivel pragmático de la obra.

#### **4.2.4. NIVEL SINTÁCTICO**

##### **A) Copito y el Guardián**

COMO DIJIMOS ANTERIORMENTE, entre estos dos personajes existe una rivalidad permanente entre quién controla a quién. Es evidente que aunque Copito sea un gran intelectual no dejará de ser un mono encerrado en un zoo. No obstante, Copito se encarga de mostrarles a las personas que lo escuchan que el animal encarcelado castiga a su Guardián cuando se porta mal [378], y que este hombre es un mero cuidador, torpe, que es capaz de confundir a Montaigne con Montesquieu [375]. Por su parte, el Guardián detesta su trabajo pero no tiene otra opción; además, ahora con la muerte de Copito está ilusionado con obtener fama publicando su biografía.

Esta relación es particular, pues aunque entre los dos no se tienen afecto, el uno necesita indispensablemente del otro para vivir. Copito no puede vivir sin los libros que consigue gracias al Guardián y el Guardián no puede vivir sin su trabajo que es limpiar, alimentar y darle libros a Copito. No obstante, estos dos personajes nunca se hablan directamente, sino a través del público. Su relación es seca y absolutamente utilitaria. El humano torpe se beneficia de la inteligencia del animal y el animal inteligente se beneficia de lo que significa ser humano (poder conseguir libros de filosofía). Esta relación, aunque ficticia, muestra una cruda realidad: aunque Copito sea un gran intelectual, nunca podrá tener la “libertad” de un hombre, aunque ese hombre sea un simple trabajador. Dice Copito:

Le pagan por mantenerme limpio y darme de comer cinco veces al día. Pero yo le he asignado una misión más importante. Seguro que os habéis preguntado: ¿Cómo conseguirá los libros el mono? La respuesta es él. Un libro al día. Cada noche le anoto el título, y a la mañana él vuelve con el tomo. Una vez confundió Montaigne con Montesquieu, pero, en general, me trae lo que le pido. ¿Por qué lo hace?, ¿qué obtiene él a cambio? [375].

A partir de este parlamento de Copito podemos aventurarnos a pensar que existe un trato entre Copito y el Guardián, en el que Copito acepta que el Guardián escriba su biografía a cambio de que le consiga libros de filosofía.

Es curioso, por otra parte, ver que el gorila blanco sea un animal encarcelado que busca su libertad a través de la filosofía, sobre todo a través de la noción de muerte propuesta por Montaigne. El Guardián, en cambio, es aparentemente un hombre libre pero está encarcelado por una vida que no quiere llevar y por una esposa que lo domina:

Guardián: Aunque llega el sábado y, la verdad, no sabes qué hacer con el sábado, y todo lo que se te ocurre a ella le parece mal, le parece una mala idea, aunque ella tampoco sepa qué hacer, sólo se le ocurren ideas absurdas mientras da vueltas por la casa como un animal enjaulado, y como no sabe qué hacer se dedica a sacarte de quicio, se dedica a romperte los nervios, te pone enfermo, no para hasta que te sientes completamente enfermo, así que el sábado a mediodía ya estás deseando que de una vez llegue el puto lunes [377].

En la décimo tercera razón por la cual no hay que tenerle miedo a la muerte, que Copito pide al Guardián que lea, se evidencia la pelea que existe entre Copito y el Guardián. Copito tiene un conflicto grande por estar en cautiverio y odia a su carcelero, pero lo necesita al mismo tiempo, así que sabrá que su muerte será por fin su liberación.

Por eso lo amenaza con matarse [375]; que a su vez sería el final del trabajo del Guardián. Un hombre que, como ya vimos, no ve más allá de su trabajo y de su vida familiar, un hombre ausente de conciencia crítica, que al igual que el Profesor y el Doctor de *La tortuga de Darwin* o el Comandante de *Himmelweg*, pasa por encima de los demás y hace lo que sea necesario para conseguir sus objetivos.

Copito, entonces, se va acercando paulatinamente al momento de su muerte y mientras más se acerca más sincero se pone. Dice en la razón número trece: “No hay ser más libre que el que va a morir” [380]. Por tanto, denuncia la farsa que significa el zoológico, amenaza con ofrecer un horroroso suicidio delante de todos, confiesa que detesta a todos los visitantes y que en todo este tiempo no ha hecho más que fingir, expresa físicamente su hostilidad reprimida durante años. A raíz de la nueva actitud de Copito, el Guardián intenta enmascarar dicho acontecimiento como un ataque de locura por estar próximo a su muerte, pero le es imposible callarlo, así que decide matarlo; es la única manera de que el Gorila Blanco deje de decir la verdad, y, por otra parte, dicha muerte es el inicio de la libertad para Copito.

## **B) Copito y el Mono Negro**

COPITO DESPRECIA A su compañero de celda por ser un simple animal que no comprende nada, no permite que éste se le acerque, busca tener el menor contacto con él, le molesta sobre todo que el Mono Negro se mueva tanto [378]. Le ruge y lo acorralla cuando el Mono Negro se mete en su zona. No hace más que demostrarle quién es el superior. Por su parte, el Mono Negro es temeroso, huye de Copito y no hace otra cosa que dedicarse a planear estrategias para alcanzar el plátano. Parece estar indiferente ante lo que está sucediendo. No obstante, casi al final de la obra, cuando Copito, molesto porque el Mono Negro lo imita, le dice que siente envidia porque a él no le ha tocado fingir [382], entonces el Mono Negro habla de repente, modificando sustancialmente la relación de superior e inferior que habían tenido hasta ahora. El Mono Negro habla para defenderse de Copito, para hacerle ver que él también ha estado fingiendo todo este tiempo y que en esta obra a él le toca el papel secundario. Este acontecimiento, sin embargo, a Copito parece no haberle causado ninguna modificación, pues acto seguido lo ignora y continúa con su discurso de despedida.

### C) Guardián y el Mono Negro

ESTOS DOS PERSONAJES tienen muy poca relación, pero al igual que Copito el Guardián maltrata al Mono Negro directamente. En las primeras acotaciones Mayorga evidencia la comunicación distorsionada que hay entre los dos personajes: “El Guardián se relaciona con él, por medio de sólo dos palabras: “Nikro” y “Rómek”. El Mono Negro intenta ser obediente, pero no lo consigue porque cada una de esas palabras parece tener significados diversos e incluso contradictorios” [374]. También encontramos acotaciones como: “El Guardián tira lo primero que pilla contra el Mono Negro” [377]. Parece que el Guardián, por la vida que lleva, busca desfogar su rabia y su frustración con el Mono Negro, actitud por demás propia de un carácter como el de este personaje. La acotación final de la obra intensifica la crueldad de dicha relación:

Muere. Pausa. El Guardián le cierra los ojos. Utilizando la silla que recuerda al trono papal, el Mono Negro por fin alcanza el plátano. Pero el Guardián se lo quita y se lo come. Chillidos de animales llenan el oscuro [383].

### D) FUNCIÓN PRAGMÁTICA

EN *ÚLTIMAS PALABRAS DE COPITO DE NIEVE*, el público de la obra no es apenas público de un recinto teatral, sino que se le asigna el papel de visitante del zoo; por tanto, en esta obra se utiliza la función pragmática de *personaje-público*. En esta obra los espectadores han asistido justo ese día para despedirse de Copito. Esta situación otorga a la obra una atmósfera de intenso dramatismo, al ser una historia que está aconteciendo en el ahora inmediato. El público está entonces implicado más de lo habitual, siendo también sus reacciones, durante la función, alimento fundamental del acontecimiento escénico que propicia la obra.

Con respecto a la función pragmática denominada *personaje-dramaturgo*, claramente vemos cómo Mayorga se coloca, esta vez, detrás de Copito y denuncia algunos temas que ya trae de ficciones anteriores. Como la denuncia que hace del abandono, en nuestra sociedad actual, a los adultos mayores: “Todos queréis darme el último adiós. Familias. Familias que no recuerdan en qué residencia abandonaron a sus abuelos” [380]. Denuncia que también hizo a través de Harriet, en *La tortuga de Darwin*.

El tema fundamental con que Mayorga busca un debate con el espectador y que lo hace a través de Copito: es la obligación de interpretar un papel que no se ha elegido. El cómo este fenómeno de lo teatral puede en algunos casos asfixiar y en otros ayudar. Copito y el Mono Negro no eligieron ser capturados para ser exhibidos toda su vida entre rejas en un recinto. Esta situación sirve de metáfora para denunciar la manipulación a la que nos encontramos expuestos todos los días, incapacitados para escribir nuestro propio destino por estar obligados a “representar” los personajes que nos exigen la sociedad y la familia que representemos.

#### **E) FUNCIÓN ARGUMENTAL Y PERSONAJE Y ACCIÓN**

ES MUY INTERESANTE la división que se crea en particular dentro del campo semántico de esta obra, teniendo el personaje protagónico como entorno la vida-cárcel y el antientorno como la muerte-libertad. Copito, a raíz de su enfermedad y de sus estudios filosóficos, reflexiona sobre el proceso de la muerte y llega a la conclusión de que no hay que temerle sino que hay que esperarla “plantando flores” [376]. Es por eso que en este momento de su vida la anhela y antes de que suceda aprovecha la libertad que le da dicha circunstancia para quitarse la máscara y decir las verdades que ni el Guardián ni los asistentes al zoológico aceptan. En este caso, como en *Himmelweg*, el arco de acción dinámica es dicho desde un primer momento y, por tanto, como lectores y como público asistimos a un acontecimiento del cual ya sabemos su final: El gorila albino morirá, así como los judíos en *Himmelweg* serán masacrados. Es interesante cómo, de manera paralela al proceso que Copito vive de vida-cárcel a muerte-libertad, el Mono Negro también atraviesa un proceso similar: querer durante toda la obra alcanzar el plátano y en el final de la obra, justo en el momento en el que Copito muere, lograrlo. Los dos personajes se funden al mismo tiempo con su antientorno y de esa manera el movimiento dramático de la obra tiene su fin.

Con respecto a los personajes y la acción de la obra, vemos cómo claramente el papel sustancial de la obra es asignado a Copito de Nieve. La obra gira en torno a su carácter y a sus pensamientos. Los otros dos personajes tienden más hacia la funcionalidad, el Guardián como oponente constante de las nuevas actitudes del gorila

albino y el Mono Negro como punto de comparación entre los dos animales, y permanente factor de interrupción del discurso de su compañero de celda.

#### 4.2.5. NIVEL SEMÁNTICO

SON VARIOS Y muy pertinentes los temas que Mayorga, a través de estos tres personajes, aborda en *Últimas palabras de Copito de Nieve*. Entre dichos temas, se encuentra la vieja rivalidad que existe entre Madrid y Barcelona, que a través de varios parlamentos se recuerda constantemente. Mayorga hace referencia a este antiguo enfrentamiento a través de Copito, cuando éste niega el enfrentamiento que los medios de comunicación han creado entre Chun Lin, el oso panda de Zoo de Madrid, y él. En mi opinión, Mayorga cuestiona a través de esta situación concreta, lo inútil de dicha rivalidad, añadiéndole a su vez un toque cómico a la situación. Se alude también a este tema, cuando el Guardián muestra cuáles son los lugares donde hay gorilas albinos: “¿Os habéis fijado en el mapita, ahí adelante? Los puntos rojos son los lugares del mundo en que hay gorilas albinos. Mirad Madrid. ¡No hay punto rojo en Madrid!” [375]. Al final en las últimas palabras de Copito, reconoce que toda la vida ha estado en Barcelona pero siempre ha querido ir a Madrid.

Otro de los temas que aborda Mayorga a través de esta obra, sobre todo a través de Copito de Nieve, es la relación que existe entre el hombre y el animal en el mundo contemporáneo. Mayorga, a través de Copito, denuncia la necesidad que tiene el humano de creerse superior a los demás seres vivos, para sentir que su *statu quo* es inmodificable y así salvaguardar la seguridad de su especie. Es evidente que si un animal se comunicase en el lenguaje de los humanos, éstos lo verían como una amenaza directa. Por tanto Copito de manera indirecta critica este comportamiento:

¿No es cierto que, comparado con él, casi parezco humano? De vez en cuando me peleo con él por un cacahuete o por un rincón, pero no porque me importen el rincón o el cacahuete, sino porque sé que os tranquiliza comprobar que, en el fondo, sigo siendo un mono. Afrancesado, pero mono [375].

Sin embargo, es curioso como Copito cuestiona la manera como el humano se relaciona con el animal, pero al mismo tiempo se siente superior a su compañero de celda y no lo respeta en lo absoluto, diciendo que el Mono Negro está en su celda solo para

servir como punto de comparación entre la nimiedad de la existencia del Mono Negro y la gran inteligencia del gorila blanco.

Por otra parte, en esta obra vuelve a cuestionarse, como en *Palabra de Perro*, en *La tortuga de Darwin* o en *Animales nocturnos*, el tema de la indocumentación, la idea de que un hombre indocumentado es visto como un animal. En este caso, una de las razones con las cuales el Guardián demuestra que el Mono Negro no es nadie, ni vale nada, es porque no tiene papeles: “No tiene papeles. Es un sin-papeles. No es como nosotros” [378]. Y es curioso que a Copito por ser tan inteligente le hayan dado papeles; es un animal con documentación humana, que lo coloca en un rango superior al mero animal, mas no igual a humano.

Vemos también que existe una gran similitud entre el personaje del Guardián de esta obra y el personaje de Beti en *La tortuga de Darwin*. Ambos comparten la ambición de volverse famosos y ricos a costa de la exhibición de los atributos particulares de Harriet y de Copito. Dice el Guardián:

A ella se le ocurrió lo de la biografía: “Nadie lo conoce como tú. ¿Quién como tú puede explicar su visión política, sus hábitos sexuales, los detalles de la autopsia...? Tú ve tomando notas, que yo te las paso a limpio”. Además, he ido guardando cosas que ahora parecen tonterías, pero que, como ella dice, subirán de precio en cuanto expire. (*Muestra algunas de esas cosas.*) También conservo manuscritos en los que grafológicamente podemos comparar escalones de su evolución. (*Muestra un papel con un rayajo.*) Firma de Copito a los catorce años, en que son visibles las inestabilidades de la adolescencia. (*Muestra otro papel con rayajo.*) Copito en la madurez. (*Muestra otro papel con rayajo.*) En los años setenta, Copito vive una etapa emocionalmente convulsa, afectado por la guerra de Vietnam. Y, por fin, Copito en la senectud. (*Muestra otro papel con rayajo*) [375].

La explotación animal también se denuncia en la manera como el Guardián muy orgulloso relata la forma como obligaron al Mono Negro a comer plátano:

Al principio, mostraba una decepcionante indiferencia por el plátano. Le atraían la naranja y el kiwi, pero no es lo mismo, los niños quieren que el mono coma banana. Así que hubo que ablandarlo, de acuerdo con las instrucciones del manual. Para casos así, para sujetos que se resisten a cooperar, tenemos un manual. (*Lo muestra.*) “The Guantanamo Bible. Techniques for progress of western democracy”. Por las noches le encendíamos un foco para que no pegase ojo, le poníamos Sinatra a todo volumen... Hasta que empezó a entrar en razón. Entonces pasamos a la parte específica del método: una escalera y en lo alto una banana. Si no subía la escalera, capucha en la cabeza y al recinto de los dóberman. Bastó una semana de tratamiento. Así fue como hicimos de él un mono normal. Un mono como Dios manda [378].



Pero el gran tema que a través de Copito se aborda en esta obra es el de la muerte. Utilizando como base, sobre todo, los pensamientos de Montaigne. La muerte como tránsito al que no hay que temerle [376]. A lo largo de la obra, Copito cita las 13 razones por las cuales Montaigne propone no tenerle miedo a la muerte: entre ellas está la inevitabilidad de este hecho, el porqué de condenar algo que no se ha experimentado antes, el entender que la muerte hace parte de la vida del mundo y está siempre dentro del individuo, etc. Todas estas razones las dice un gorila en cautiverio antes de su muerte. A partir del juego apofénico entre estas dos ideas: la muerte y la encarcelación de un animal, se genera una relación directa entre el cautiverio de los animales y la muerte como única y verdadera forma de libertad para ellos. En la décimo tercera razón de Montaigne, Copito no puede seguir hablando por su enfermedad y le pide al Guardián que lea de un libro estas últimas líneas: “Aunque tú, carcelero cruel, me cargues de cadenas, el mismo dios, cuando yo quiera, me liberará. La muerte es la última línea” [379]. Y el último consejo que da a todos antes de morir, es:

Cambiad de vida; vivid como si fueseis a morir hoy mismo. El que sabe morir, sabe vivir. El que aprende a morir, aprende a no servir. La muerte es la auténtica libertad que permite burlarse de todos los grilletes. No hay hombre más libre que el que desprecia su vida. La verdadera libertad es... [382].

En mi opinión, la relación de Copito de Nieve y el Guardián representa, como dijimos anteriormente, el vínculo que se establece entre el humano y el animal desde el siglo XIX. Dicho en palabras de John Berger, “una confrontación hostil” [2013: 11] que existe desde dicha época entre el animal y el humano. Además de plantear esta realidad en la escena, Mayorga, a través de los pensamientos de Montaigne, propone la muerte como fin de esa confrontación e inicio de la libertad para el animal.

Todo este planteamiento mayorguiano se relaciona íntimamente con el análisis que hizo John Berger en 1977 sobre el lazo que se construye entre el animal y el humano a partir de la filosofía cartesiana. Pensamiento que acaba con la relación que hasta el siglo XIX existió entre animal y humano a través del antropomorfismo. Esta ruptura con el uso ininterrumpido de la metáfora animal hace desaparecer, según Berger, a los animales del contacto próximo con los humanos y coloca al hombre en un lugar de soledad e incomodidad [2013: 16].

En el momento en que Descartes hace una separación entre alma y cuerpo, reduce a los animales a máquinas carentes de alma. A partir de este nuevo paradigma los animales son siempre observados, y el hecho de que ellos puedan observarnos a nosotros pierde importancia por completo. De esta manera el animal se convierte en objeto de nuestro saber y mientras más lo estudiamos más nos alejamos de él. En palabras de Berger:

Lo que sabemos sobre ellos es un índice de nuestro poder y, por consiguiente, un índice de lo que nos separa de ellos. Cuanto más sabemos sobre ellos, más se alejan de nosotros [2013: 21].

Por esta razón y por otras tantas que nos enumera Berger, se crean los zoológicos en 1828, y es curioso cómo desde el primer zoo que nace en Londres existe una figura famosa como Copito. En aquella época el protagonista del zoo era un elefante africano del tamaño de un mamut, llamado Jumbo, que terminó sus días, según nos cuenta Berger, como célebre vedette del Circo Barnum [2013: 24].

Estos espacios, que brindan prestigio a las ciudades que los poseen, evocan, en opinión de Berger, el aura de las casas de fieras privadas de la realeza que se creaban con el fin de establecer un sello de poderío y prosperidad de la monarquía. No obstante, además de garantizar la ideología imperialista, se le adjudica una acción cívica independiente en la que se piensa que es posible estudiar la vida natural de los animales en condiciones anti-naturales. Así la gente, sobre todo los niños, visitan asiduamente los zoológicos con el fin de ver “los originales de las reproducciones que tienen en casa” [Berger, 2013: 26]. Es decir, ver en vivo y en directo a los animales que los niños tienen en forma de peluche o de muñeco y que los acompañan durante toda su infancia. Lo complicado del asunto, según Berger, es que los humanos que visitan el zoo se van decepcionados por lo que han visto: animales que casi no se mueven, que se esconden, o que giran en círculos sin parar, presas de la desesperación que les produce el cautiverio. Y esto es porque los animales son, dentro de los zoológicos, criaturas radicalmente marginalizadas, obligadas a permanecer en decorados que simulan su hábitat natural, sin ningún contacto entre especies, forzadas, como Copito y el Mono Negro, a depender por completo de sus guardianes, anulado por completo su instinto de supervivencia, a la espera de los momentos en que les sirven su comida. Al convertirlos en seres

dependientes, aislados y marginados, también ellos marginalizan lo que les rodea y por tanto el animal acaba por adoptar la indiferencia como estado normal:

La mirada del intruso no se encontrará con la de animal alguno en el zoo. Como máximo, los ojos del animal vacilan y luego pasan de largo. Miran de lado. Miran sin ver más allá de los barrotes. Escudriñan mecánicamente. Están inmunizados contra el encuentro porque ya nada puede ocupar un lugar *central* en su interés.

Aquí reside la consecuencia última de su marginación. Aquella mirada entre el hombre y el animal, que probablemente desempeñó un papel fundamental en el desarrollo de la sociedad humana y con la que, en cualquier caso, habían vivido todos los hombres hasta hace menos de un siglo, esa mirada se ha extinguido [Berger, 2013: 31].

Sin embargo, en la obra de Mayorga, nuestro Gorila Blanco e inesperadamente el Mono Negro pueden hablar y por tanto denuncian abiertamente la mentira que se esconde en dicho establecimiento. Dice Copito al final de la obra:

Al fin puedo deciros lo que pienso sobre vosotros. He tenido mucho tiempo para observaros. Me pusisteis aquí para mirarme, pero era yo quien os miraba. Os conozco bien, y voy a daros un consejo [382].

Los dos animales se encargan de denunciar que los zoológicos representan un monumento viviente conmemorativo de la extinción de los animales [Berger, 2013: 29]. Copito y el Mono Negro son quienes les hacen caer en la cuenta a los visitantes de que las ramas y los plátanos son falsos, que las rocas son artificiales, que todo lo que hay en el zoológico, así como el parque temático que creó el Comandante en *Himmelweg*, son una mentira absoluta. Dice Copito al público al final de su intervención:

Nunca os he querido. Os he engañado a todos. Incluso al alcalde, a él más que a nadie. Esta mañana pronunció un discurso en mi honor. Dijo: “Copito ha sido el mejor ciudadano de Barcelona”. ¿Yo, el mejor ciudadano? Pero ¿qué idea de ciudadanía tiene ese hombre? ¿Cuál sería su ciudad ideal, un zoológico? [381].

Además al añadirle a Copito la habilidad de comunicarse a través del lenguaje humano, este personaje denuncia el sinnúmero de máscaras tras las que, en la actualidad, se encuentra encerrada la especie humana. A Copito y al Mono Negro les obligan a hacer personajes que no les gustan, les mandan a ser cordiales con los visitantes del zoológico, al igual que a los judíos del campo de concentración de *Himmelweg* les obligan a fingir que viven felices. Copito denuncia esta realidad y además devela una verdad aún más cruel, y es que muchas veces aquellos que fingen una realidad ni siquiera saben que están

fingiendo, ignorando que realmente son obligados por otros a llevar una vida falsa que ellos están seguros es auténtica. Copito, en sus últimas palabras, busca por encima de todo destapar esta verdad, al mismo tiempo que relaciona dicho desenmascaramiento con una actitud temeraria ante la muerte, que permita al ser humano realmente actuar con libertad [382].

Otra de las afortunadas similitudes con que dialoga la obra de Mayorga y el pensamiento de Berger es la idea que expone el escritor londinense de que la reducción cartesiana del animal, que tanto perjudicó la relación entre el animal y el hombre, de alguna manera fue la causante de convertir al hombre de igual manera en una máquina que sólo produce y consume:

Esta reducción del animal, que tiene una historia teórica así como económica, forma parte del mismo proceso mediante el cual los hombres han sido reducidos a unidades aisladas de producción y consumo. En realidad, durante este período, cualquier acercamiento a los animales prefiguraba frecuentemente un acercamiento al hombre. El punto de vista mecanicista de la capacidad de trabajo del animal sería posteriormente aplicado a la del hombre [Berger, 2013: 18].

En el personaje del Guardián podemos ver reflejados claramente dichos planteamientos, pues a través de él se dibuja la figura del hombre actual, apresado por un trabajo que detesta y que apenas ejecuta por dinero, para mantener a una familia que no sabe muy bien si él eligió y darle unas vacaciones de vez en cuando. Un hombre desorientado y deprimido, encarcelado en una vida de producción y consumo que no sabe cómo llevar, con ideales prestados que lo obligan a pasar por encima de todo.

En este planteamiento también se explica la denuncia que, en muchas de sus obras, hace Mayorga sobre la animalización del humano, e incluso amplía la idea en la que venimos reincidiendo a partir de este análisis, y es que el humano es animalizado, entendiendo por animalizar, deshumanizar al hombre. No obstante, el problema está en el momento en que Descartes mecaniza al animal y por tanto el humano entiende lo animal como sinónimo de máquina y acto seguido abre el camino para mecanizar también al humano. En este orden de ideas, en vez de animalización del humano deberíamos referirnos a la mecanización del humano y el término “animal” dejarlo libre de las connotaciones que Descartes le otorgó en su momento.

#### 4.2.6. NIVEL PRAGMÁTICO

LA OBRA FUE estrenada en septiembre de 2004 en el Nuevo Teatro Alcalá, de Madrid, bajo la dirección de Andrés Lima y la interpretación de Pedro Casablanc (Copito), Gonzalo de Castro (Guardián) y Tomás Pozzi (Mono Negro). La escenografía, realizada por Beatriz San Juan, consta de una celda circular que el público rodea, sentado también dentro del escenario. En el inicio de la obra dicho zoo parece más un circo, en el que el Guardián, acompañado de un mambo estridente, lleva a Copito encadenado desde el lateral derecho del escenario hasta la celda donde los espera el Mono Negro. El Guardián está vestido como cazador, tiene un sombrero blanco, bermudas grises y un chaleco lleno de bolsillos repletos de objetos. El actor que interpreta a Copito lleva un vestuario de felpa blanco que le recubre todo el cuerpo, menos los pies, el rostro y las manos. De igual manera está el Mono Negro, sólo que con felpa de color negro. Desde un principio la interpretación de los animales es totalmente realista, a diferencia de la caracterización de Harriet por Machi y de Berganza y Cipión en *Palabra de perro*. Casablanc y Pozzi tuvieron con seguridad un arduo trabajo de imitación de monos, de movimientos, miradas, energías, logrando en la función configurar el carácter de los dos animales en su totalidad.

El Guardián, por su parte, se presenta como un domador de circo, se relaciona con el público, hace sonidos de domador, pide aplausos para el gran show con el que da comienzo a la obra. En dicho show el Guardián enumera unos pasos que son seguidos por los tres, hasta terminar en la típica imagen de la evolución del hombre, el Mono Negro primero, luego más erguido Copito y por último el guardián de pie. El cuadro es aplaudido por el público.

La silla de Copito es de ruedas, está en el centro de la celda, rodeada por libros, y el plátano del Mono Negro está encima de dicha silla colgando del techo de la celda. Esto hace que el Mono Negro perturbe aún más a Copito, porque para alcanzar el plátano tiene que subirse obligatoriamente en la silla de ruedas, donde en la mayor parte de la obra permanece Copito. El show continúa, el Guardián corta una manzana para que los animales la coman, luego Copito se sube en su silla y es paseado por el Mono Negro saludando a todos los visitantes del zoológico. Todo este gran show circense del inicio sirve para lograr la incomodidad futura del público, pues éste, acostumbrado a ver como normal que los animales sean obligados en los circos a realizar números que complazcan a

los asistentes, se estrellará después con el discurso de Copito y en general con las flechas críticas que lanza la obra directamente contra dicha explotación y mentira que tanto gustan a los humanos.

Es muy interesante, por otra parte, la relación que a partir del texto de Mayorga se crea en escena entre Copito y el Guardián; sin duda, los actores potencian dicha relación y alimentan ese hilo invisible y tenso que conecta todo el tiempo a estos dos personajes, esta sensación de que, en cualquier momento de la función, cualquiera de los dos puede matar al otro. Siempre está ese trato aparentemente amistoso pero terrorífico entre Copito y el Guardián; este último tiraniza a Copito pero al mismo tiempo le tiene un miedo enorme.

Copito empieza su discurso y el Guardián intenta todo el tiempo colocarle un micrófono, que en el final de cada parlamento Copito quiere quitarse de encima. El Guardián lo sigue tratando como su domador, Copito gana la pelea y el Guardián deja de ponerle el micrófono. Este Guardián está todo el tiempo con un palo de madera, es un personaje hiperquinético, que no deja de mover su rostro de distintas maneras, lo dice todo con mucho orgullo y se le nota que se siente como todo un profesional haciendo lo que hace. Me recuerda a aquellas personas que están todo el tiempo mirándose a ellas mismas y enmascarando su sensación de inferioridad en una coraza de ego y orgullo supremo que las mantiene siempre con la sensación de estar encima de los demás.

Copito, por su parte, es un gorila que habla castellano con acento catalán, de una voz gruesa y pesada, con semblante de gran sabio. En la primera parte se muestra muy amoroso con el público, le lanza besos, le sonríe. Esto ayuda, sin duda, a que en la segunda parte de su discurso haya mucho mayor contraste.

Son muy interesantes los juegos escénicos que dialogan con el texto de Mayorga y que intensifican en gran medida la dimensión cómica de la obra. Como el momento en que Copito dice sentirse más afín al hombre y tomando como ejemplo al Guardián lo señala, y en ese mismo momento el Guardián está rascándose con saña el ano; o cuando el Guardián pronuncia su primer monólogo y mientras tanto Copito se come una manzana y comienza, de manera paralela, a simular el acto sexual con el Mono Negro. También se configura una situación muy dinámica e interesante cuando Copito empieza a enumerar las razones por las cuales Montaigne opina que no hay que tenerle miedo a la muerte y al mismo tiempo le pega al Mono Negro, lo acorrala, se le monta encima, le busca piojos, se

los come. Este juego hace que el pensamiento filosófico sea más cercano al espectador, al realizar esta conexión apofénica de dos gorilas jugando mientras uno de ellos pronuncia un profundo discurso filosófico. No obstante, en su discurso sobre la muerte, no todos son momentos cómicos, también hay ocasiones en que el gorila albino manifiesta la gravedad de este tránsito y es acompañado con un piano de fondo que aumenta lo trascendental y doloroso que es dicho acontecimiento.

A medida que transcurre la obra, el Guardián comienza a descubrirse como alguien inestable, neurótico, un poco bipolar e histérico, por estar encerrado en esa vida a la que no le encuentra sentido; no obstante, no abandona nunca esa sensación de superioridad en la que parece que todo el tiempo está haciendo algo importante, seguro de que siempre tiene el control de la situación. Copito, a su vez, continúa con el discurso, pero el Guardián parece quedar muy afectado, pues no hace más que dar vueltas en un mismo lugar con las manos sobre el rostro, simulando a un animal enclaustrado.

Otra de las escenas que, como la primera, subraya la manera como el entretenimiento de los humanos maltrata a los animales, es cuando el Guardián relata cómo torturaron al Mono Negro para que aprendiera a comer plátano. En esta parte, la escena se convierte de nuevo en un show de circo, el Guardián agarra un látigo y cuenta, a través de un micrófono, toda la historia de cómo torturaron al Mono Negro para que comiera plátano, y suena Sinatra de fondo. El Guardián baila, aplaude, mientras el Mono Negro desesperado se tapa los oídos y no para de gritar. Lo más fuerte de la escena es que el público aplaude al igual que el Guardián y parece estar contento con semejante situación. Este momento evidencia lo acostumbradas que están las personas a ver torturas de animales sin conmovirse por lo que ven, aceptándolo tranquilamente como un acto normal y hasta divertido.

Con respecto al Mono Negro, él parece estar casi todo el tiempo al margen de la situación, jugando, buscando comida, comiéndose los piojos de Copito. Un gran acierto que propone esta puesta es escena, con respecto a este personaje y que no se encuentra de manera explícita dentro del texto de Mayorga, es el enorme amor que expresa el Mono Negro para con Copito. Aunque Copito hable mal de él y lo maltrate, el Mono Negro parece ver en Copito a su familia. Todo el tiempo lo abraza, se le monta encima, está pendiente de él cuando parece próxima su muerte, en las escenas finales le pide incluso un

beso, al que Copito responde, pero que acto seguido dice: “Nunca nos hemos querido” [382]. El gran suceso de la obra, que se juega con gran talento en esta puesta en escena, es cuando el Mono Negro habla. En este momento el actor se incorpora muy lentamente simulando la figura humana y empieza su defensa a favor de lo horrible que ha sido fingir que le gusta el plátano todo este tiempo. No obstante, Pozzi no pronuncia el parlamento del Mono Negro de la forma básica como Mayorga lo propone en el texto, sino que esta vez el Mono Negro sabe conjugar los verbos y habla perfectamente. Sin duda, es el momento más inesperado y cómico de la obra. Este arrebatado de lenguaje humano al Mono Negro le dura poco y vuelve de nuevo a ser un mono normal, que llora con hondo dolor la muerte de su gran amigo al final de la obra.

Por último, me parece importante llamar la atención sobre la estrecha relación que establece Copito de Nieve con el público de cada función, en esta puesta en escena. De los tres personajes, es el único que se acerca y habla de manera íntima con los espectadores e incluso llega a tocarles. Dicho contacto inicia en el momento en que Copito regala una flor a una mujer del público mientras repite las palabras de Montaigne: “Que me halle la muerte plantando flores” [376]. Más tarde en la razón séptima, proclamada por Montaigne para no temerle a la muerte, Copito, a través de la celda, agarra el brazo de un espectador y le dice de forma íntima: “Si has aprovechado la vida, marcha satisfecho; si no has sabido usarla, ¿para qué quieres una prórroga?” [378]. Y ya al final, cuando el Gorila albino se desenmascara, momento que Casablanc interpreta con una potente voz y energía arrolladora, comienza a zarandear la malla de su jaula hasta romperla y, después de amenazar con clavarse una navaja en el cuello, sale a recorrer con furia el pasillo del patio de butacas, propagando la atmósfera de tensión que se crea dicho en momento por todo el recinto.

De esta manera se llega al gran final, la anunciada muerte de Copito, que luego de dos dosis de eutanasia se desploma de su silla de ruedas bajo el sonido intenso de *Let it be* de los Beatles, facilitando al Mono Negro alcanzar el plátano, que como propone Mayorga es arrebatado y comido finalmente por el Guardián.





**F3. Carmen Machi interpretando a Harriet en el Teatro de la Abadía. Fot. Archivo Teatro de la Abadía.**

### **4.3. LA TORTUGA DE DARWIN<sup>33</sup>**

#### **4.3.1. ANÁLISIS, POR ESCENAS, DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA DE LA OBRA**

EN LA DIVISIÓN de escenas de esta obra nos basamos en la entrada y salida de personajes. Esto porque la obra guarda una estructura dramática tradicional y, por tanto, se presta para dividirla de esta manera. Cuando en una escena no indicamos el lugar, es porque la situación sigue ocurriendo en el mismo de la pasada.

#### **Escena I**

**Lugar:** Despacho del Profesor.

**Personajes:** Beti, Profesor y Herodoto.

Beti busca convencer al Profesor de que acepte la visita de una mujer muy vieja; el Profesor accede.

#### **Escena II**

**Personajes:** Harriet, el Profesor y Herodoto.

Desde la entrada de Harriet al despacho del Profesor, éste busca despedir a Harriet de todas las formas posibles para que lo deje seguir trabajando, pero cuando ella le dice que ha leído sus tomos sobre la historia de Europa, deja de presionarla.

Harriet va en busca del Profesor para proponerle un trato: ella le cuenta de primera mano las situaciones más importantes de la historia occidental de la humanidad en el siglo XX, con la condición de que el Profesor le ayude a conseguir la documentación para poder regresar a las islas Galápagos y pasar sus últimos días allí. Para esto le hace ver al Profesor la cantidad de errores que hay en sus libros de historia e intenta convencerlo de que ella es la tortuga de Darwin. El Profesor en un principio no le cree, pero Harriet amenaza con contarle todo a otro historiador, así que a partir del chantaje, la elocuencia de Harriet contando sucesos pasados y la detallada información de su evolución, el Profesor acepta el trato. No obstante, Harriet le advierte que debe mantener su identidad oculta porque hay gente que podría asesinarla. Luego de la primera parte del relato extenso de la vida de Harriet, a ella le da hambre y el Profesor ordena a Beti que traiga comida.

#### **Escena III**

**Personajes:** Harriet, el Profesor, Beti y Herodoto.

---

<sup>33</sup> En todas las citas extraídas de esta obra, utilizaremos la edición de Cátedra, publicada en el año 2015 con estudio introductorio de Emilio Peral Vega. Al ser una versión posterior a la de las obras completas de Juan Mayorga, ha sido mejorada por el dramaturgo que, como sabemos, corrige constantemente sus textos.

Beti interroga a su esposo sobre Harriet, está un poco incómoda de que hayan pasado toda la noche juntos, encerrados en su despacho; el Profesor, por su parte, intenta disuadir su curiosidad. Harriet, entre tanto, ha devorado las salchichas, se ha comido una mosca y ha caído profunda.

#### **Escena IV**

**Personajes:** Harriet, el Profesor y Herodoto.

El Profesor echa a su esposa que quiere quedarse escuchando y despierta a Harriet, obligándola a seguir con el relato. En su primer recuerdo de 1882, rememora cuando se enteró de la muerte de Darwin por un periódico francés. El Profesor la presiona para que continúe con el relato sin caer en sentimentalismos.

Beti insiste en entrar al despacho con la excusa de darle una anchoa a Herodoto y luego con la excusa de pelar una judía en compañía. El Profesor vuelve a echarla.

El Profesor reprende a Harriet por haberla pillado en una mentira, Harriet se excusa argumentando que se emocionó al verlo a él tan emocionado. El Profesor echa a Harriet: no está dispuesto a seguir trabajando con una mentirosa. Harriet le ruega que sigan trabajando y le promete que no volverá a decir mentiras; además le confiesa que lo del Titanic lo inventó para esconder que en 1912 se volvió adicta al opio. El Profesor sigue siendo indiferente a su relato; entonces ella, con el propósito de seducirlo de nuevo con sus palabras, comienza a narrar que en aquel fumadero de opio escuchó por primera vez la palabra “bolchevique” y tomó la decisión de seguir hasta Rusia [189]. El profesor acepta seguir pero con la condición de que no haya más mentiras.

Beti vuelve a interrumpir el relato de Harriet con la excusa de no poder dormir. Mientras Harriet le relata al Profesor que decide en 1930 abandonar Moscú al ver cómo fusila Stalin a “los enemigos de la humanidad”, cae profundamente dormida.

#### **Escena V**

**Personajes:** Herodoto, Harriet y Beti.

Beti sigue molesta con la estadía de Harriet en casa, así que le insinúa disimuladamente que le ayude en la limpieza de la casa. Harriet acepta sin ningún problema pero pronto cae súbitamente dormida. Beti piensa que ha entrado en coma.

#### **Escena VI**

**Personajes:** Herodoto, Beti y el Profesor.

El Profesor presiona a Beti para que se acuerde a qué hospital llevaron a Harriet, Beti le reclama al Profesor por darle más importancia a Harriet que a ella. El Profesor decide descubrirle a Beti la verdadera identidad de Harriet. Beti, asustada, amenaza al Profesor diciéndole que si Harriet vuelve, la matará. El Profesor busca convencer a Beti de que Harriet es lo que él necesita para llegar al culmen de su carrera.

## **Escena VII**

**Lugar:** Gabinete del Doctor.

**Personajes:** El Profesor y el Doctor.

El Profesor trata de convencer al Doctor que lo deje llevarse a Harriet del hospital; el Doctor se niega, explicándole que Harriet presenta una malformación genética muy extraña y que debe ser estudiada.

El Profesor busca llevarse a Harriet, ostentando el cargo académico importante que posee. El Doctor, por su parte, le responde con la misma táctica. El Profesor, entonces, revela al Doctor la verdadera identidad de Harriet. A partir de este suceso el Doctor se afirma más en su decisión de no entregar a Harriet argumentando que es un gran archivo biológico, a lo que el Profesor contesta que es un archivo histórico [203]. El Profesor, al ver la negativa del Doctor, intenta chantajearlo, diciéndole que si no hacen un trato, él descubrirá públicamente quién es Harriet y, por tanto, ésta ya no servirá para investigaciones históricas ni para investigaciones médicas. El Doctor acepta el trato que le propone el Profesor: Harriet estará en los días pares con el Doctor y en los impares con el Profesor.

## **Escena VIII**

**Lugar:** Despacho del Profesor.

**Personajes:** Herodoto, Beti y Harriet.

Harriet busca convencer a Beti de que dios no existe, que somos solo materia en transformación y el universo no tiene ningún propósito.

## **Escena IX**

**Personajes:** Herodoto, El Profesor y Harriet.

El Profesor echa a su esposa del despacho y le pide a Harriet que continúe con su relato. Harriet, después de contarle que terminó en París convertida en obra de arte vanguardista, le pregunta al Profesor si ha hecho alguna gestión para su regreso a Galápagos. El Profesor le dice que va todo muy lento y la presiona para que continúe con la historia. Beti interrumpe la escena

con la excusa de compartirles una muy buena idea que se le acaba de ocurrir, pero es expulsada de nuevo.

Harriet continúa contándole al Profesor que una coleccionista alemana la compró y se la llevó para Berlín en 1930, en el acenso de Hitler al poder; ella justifica el haberse sumado a la causa nacionalista por la posición enérgica de Hitler que con su “Todo es posible”, la contagió a tal punto, que llegó ella a quemar libros como *El Quijote*, *la Metamorfosis* o *El Manifiesto Comunista*. No obstante, agrega que se da cuenta de la barbarie que estaba cometiendo y se fue de Berlín [208-209].

### **Escena X**

Esta escena consiste, en realidad, en dos escenas simultáneas: Harriet con el Doctor y Harriet con el Profesor. Por ende, el despacho del Profesor y el gabinete del Doctor se convierten en un mismo espacio.

#### **Doctor y Harriet**

El Doctor pretende tranquilizar a Harriet mientras la examina. Le pregunta cuándo fue la primera vez que se puso en pie. Harriet le cuenta que fue en abril del 37, en el bombardeo de Guernica: deseando no morir por las bombas, desarrolla piernas para correr.

#### **Profesor y Harriet**

El Profesor no le cree a Harriet que después de huir de España pasó a Suiza y, en forma de tortuga, fue testigo de una reunión entre Hitler y Stalin en mayo de 1939.

#### **Doctor y Harriet**

El Doctor examina a Harriet; ésta le relata cuándo fue la primera vez que empezó a hablar. Luego el Doctor le inyecta a Harriet un fármaco que la hace alucinar.

#### **Profesor y Harriet**

El Profesor intenta convencer a Harriet de que abandone al Doctor; primero le habla mal de su pasado como médico y luego la intenta enamorar. Harriet, por su parte, le explica al Profesor que sigue yendo donde el Doctor porque le tiene lástima: está muy solo. El Profesor la sigue interrogando, Harriet le cuenta que en 1945 da luz a un hijo que fallece el mismo año por la crueldad de la postguerra. Al nacer su hijo decidió ponerse un apellido de un célebre boxeador, para darle fuerzas a su hijo. En palabras de Emilio Peral Vega: “Nuestra tortuga decidió adosar a su nombre el apellido Robinson cuando fue madre, con el objeto de transferir al débil retoño la fortaleza de Sugar Ray Robinson” [Mayorga 2015a: 174 N].

#### **Doctor y Harriet**

El Doctor interroga a Harriet sobre su maternidad, si su reproducción fue ovípara o vivípara. Harriet no recuerda cómo fue, pero le intriga saber como tienen a sus hijos las tortugas; el Doctor le explica y ella se niega a creer, pues dejar los huevos en un hoyo en la arena lo considera un abandono, El Doctor procede a examinar más en detalle su aparato reproductor, para proceder a “cruzarla con un ejemplar macho” [216].

### **Escena XI**

**Lugar:** Despacho del Profesor.

**Personajes:** Harriet, Beti y Herodoto.

Beti recrimina a Harriet por acostarse con hombres ocultándoles que es un animal, acto seguido busca convencerla de que abandone su trabajo con los dos hombres “egocéntricos” que la están explotando y sea la protagonista de un documental de la *Nacional Geographic* [218]. Para cumplir su objetivo, Beti critica la forma como el Doctor y el Profesor tratan a Harriet, la alaba diciéndole que ella es demasiado importante, le propone pensar en su futuro, la ilusiona con poder cantar y bailar en su propio show. Harriet se entusiasma con la idea pero recuerda que no puede porque hizo un trato con el Profesor. Entonces Beti le asegura que el Profesor es un mentiroso y le dice que si firma el contrato, se compromete a llevarla a Galápagos.

### **Escena XII**

**Personajes:** Harriet, Beti, el Profesor y Herodoto.

A su inesperada llegada el Profesor descubre el contrato que su esposa quiere hacer firmar a Harriet. Beti, para poder seguir con su empresa, intenta convencerlo de que él también está incluido en el proyecto y lo ilusiona con que él saldrá en el show de televisión ofreciendo sus libros. El Profesor se opone a la propuesta de Beti pero ella sigue intentando convencerlo de que es un gran proyecto financiero. Como el Profesor se sigue negando, lo amenaza con llamar a la Sociedad Protectora de Animales para denunciar la forma como está siendo tratada Harriet. Además le informa que ya no serán más esposos sino solamente socios.

### **Escena XIII**

**Lugar:** Gabinete del Doctor.

**Personajes:** Harriet y el Doctor.

El Doctor continúa haciendo experimentos dolorosos con Harriet, ella no aguanta más y finge desmayarse. Cuando el Doctor no está, escucha en su grabadora que el Doctor planea hacer una operación en su espina dorsal que la llevará a la muerte. Harriet huye.

#### **Escena XIV**

**Lugar:** Despacho del Profesor.

**Personajes:** El Profesor, Beti y Harriet.

Beti y el Profesor reprenden a Harriet por llegar tan tarde, acto seguido el Profesor la presiona para que siga recordando. Harriet está agotada y no puede seguir. Termina su relato con rapidez y desdén hasta 1989 y le exige al Profesor que cumpla su parte del trato y la ayude a regresar a Galápagos. El Profesor se niega, argumentándole que ella es más humana que animal y que en Galápagos se aburrirá. Harriet colapsa y comienza a emitir fuertes sonidos quelónidos; dice que está involucionando.

#### **Escena XV**

**Personajes:** El Profesor, el Doctor y Beti en escena, y Harriet fuera de escena haciendo sonidos quelónidos.

Una vez han comprobado que Harriet está involucionando (“La evolución exponencial bajo estimulaciones extraordinarias puede ser reversible bajo condiciones asimismo extraordinarias” [228]), El Profesor intenta convencer al Doctor que se la lleve a vivir con él. El Doctor se niega argumentando que si esta involucionando ya no la necesita. El Profesor, entonces, culpa al Doctor de hacer involucionar a Harriet con sus experimentos; éste lo niega, argumentando que Harriet ha involucionado por culpa de las sesiones de memoria a las que el Profesor la ha sometido. Beti les propone dejar de discutir y pensar cómo le puede sacar provecho para recuperar todo el dinero que han invertido en ella. Piensan en dispararle, enviarla a un taxidermista, practicarle la eutanasia o hacer un arroz con ella.

#### **Escena XVI**

**Personajes:** Profesor, Doctor, Beti y Harriet

Después de asustarlos con sonidos cada vez más violentos, Harriet aparece como si nada en escena, con una tarta para celebrar su cumpleaños 200. Los convence para que la coman, confesándoles que todo lo de la involución ha sido una broma. Una vez los tres han probado el pastel, pone en marcha su plan de venganza: les revela que el está envenenado y que ha comprobado la teoría de la involución de Darwin, “llegado a un punto, el hombre retrocede hasta la bestia” [230]. Los tres caen muertos, ella va a comerse a Herodoto, pero lo deja en libertad.

#### 4.3.2. CONFIGURACIÓN, REPARTO Y GRADOS DE REPRESENTACIÓN

LA OBRA GUARDA una configuración tradicional, con entrada y salida de personajes según las necesidades de la acción dramática. El personaje protagonista, Harriet, participa en 12 escenas de 16 que tiene la obra. La mayoría de las escenas están construidas por dúos, Harriet y el Profesor, Harriet y Beti o Harriet y el Doctor. Solo en las escenas del principio, Beti desempeña la función de interrumpir el diálogo entre el Profesor y Harriet y por tanto se muta de dúo a trio. El reparto, en su totalidad, solo aparece junto en la última escena.

La obra ocurre en dos espacios específicos (el despacho del Profesor y el gabinete del Doctor), que en la escena X se fusionan. En la escena XIV se vuelve al despacho del Profesor. La aparición del personaje del Doctor ocurre en la escena VII, casi en la mitad de la obra, y con su inclusión se instala uno de los conflictos más importantes de la obra: el combate entre la historia y la ciencia por tener a Harriet.

Herodoto, el hámster enjaulado del Profesor, es el único personaje que nunca sale de escena durante toda la obra. Podría verse como una decoración escenográfica que connota alguna significación con respecto a su dueño. No obstante, su permanencia en escena podría ser un recurso a desarrollar dentro del montaje de la obra.

Además de los 5 personajes patentes que constituyen el reparto de la trama, existen dos personajes ausentes, sin duda imprescindibles, en la construcción del carácter de Harriet: Darwin y el hijo que ella perdió en la postguerra. A diferencia de los recuerdos de Berganza en *Palabra de perro*, los recuerdos de Harriet no son escenificados sino relatados por ella íntegramente. Este cambio, en mi opinión, obedece a que los recuerdos de Harriet no son el timón que conduce la acción dramática de la obra, como en *Palabra de perro*, sino su deseo de regresar a Galápagos con la ayuda del Profesor. Ausentes también son todos los personajes que protagonizaron la historia de occidente durante el siglo XX, que relata Harriet. Entre ellos: El Capitán Dreyfus, Marx, Stalin, Lenin, Hitler, Trotsky, etc. No obstante, dentro de su relato, estas figuras históricas pierden protagonismo ante los verdaderos ausentes, los personajes ausentes de la historia y también ausentes de la obra: el recluta Jacques Didier, el capitán Müller, el partisano Mazzola, El jardinero Ravchenko, la frutera Menchova. Todos, personajes del devenir cotidiano de la sociedad, víctimas de las atrocidades absurdas de la clase dirigente, los



nunca recordados, los que nunca aparecerán en la historia oficial que queda plasmada en los libros. De esta manera, el grado de representación “ausente” cobra un valor fundamental dentro de los significados de la obra. Mayorga propone, a través estos personajes y de Harriet, contar de otra forma la historia pero, como dice Boaventura de Souza, hacer esto “Es difícil porque nuestras universidades enseñan el conocimiento de los vencedores, no de los vencidos. Los africanos dicen que durante mucho tiempo la historia fue escrita por el cazador y que es tiempo de que sea escrita por el leopardo” [2014].

### **4.3.3 NIVEL MORFOLÓGICO**

#### **A) Grados y cambios de caracterización**

NO HACE FALTA decir que los cuatro personajes parlantes de la obra son complejos y redondos, con gran variedad de rasgos contradictorios, de los cuales hablaremos más adelante al centrarnos por separado en cada uno de ellos.

Por otra parte, es interesante ver cómo en esta obra Mayorga explota considerablemente el cambio de caracterización variable a través del personaje de Harriet, quien vive una auténtica conversión, al igual que Berganza y Cipión; no obstante, al estar ella ciento por ciento consciente de su transformación, proceso que no les ocurre a los perros cervantinos, Harriet puede transformarse en humana o en tortuga dependiendo de las circunstancias:

Desde Guernica, soy vieja o tortuga según me convenga. Meto la ropa en el caparazón, me echo y soy tortuga. Me incorporo, me visto y soy vieja jorobada. Durante la guerra, en todas partes resulta peligroso ser tortuga, porque en todas partes hay gente hambrienta capaz de comerse cualquier cosa. Pero a veces es más peligroso ir de vieja, a causa de este pico, que algunos toman por nariz hebrea. Ser tortuga es más peligroso que ser persona, pero ser judío es más peligroso que ser tortuga [211].

La causa inicial de su transformación es su curiosidad, aun al ser animal. Nos proponemos aquí trazar una línea que dé cuenta de dicha transformación, desde que Harriet sale de las islas con 28 años, hasta que finge abandonar sus rasgos humanos para retornar a ser tortuga en su cumpleaños 200.

Según Harriet, dicha transformación se produce por lo que llamó Darwin “Evolución exponencial bajo estimulaciones extraordinarias” [179]. Una de las primeras estimulaciones extraordinarias que, dice Harriet, le conducen a desarrollar, en la década de los 30, manos y voz humana, son los gases que se traga en la revolución rusa [191]. Y en abril de 1937, en el bombardeo de Guernica, huyendo de las bombas desarrolla piernas humanas para poder correr. Esta es la primera transformación evidente de Harriet. El miedo y el deseo de sobrevivir hacen que le crezcan piernas humanas, también es la primera vez que se pone ropa:

Con toda mi alma deseo ponerme en pie y echar a correr. Y eso es lo que, para mi asombro, sucede. Me duele aquí, en la ingle, me escuecen las piernas, pero el miedo me empuja a seguir adelante. Por el camino tropiezo con una vieja muerta, me pongo su ropa y sigo sin mirar hacia atrás [210].

En 1942, año en el que Harriet tiene 130 años, ocurre la segunda transformación fundamental de su ser animal a ser humano: pronuncia su primera palabra y esto lo hace para salvar a una niña de ser asesinada por unos soldados nazis en el gueto de Varsovia:

Varsovia, agosto del 42. Tres soldados rubios de caza por las calles del gueto. Veo acercarse a una niña. Pienso: “¡No!”. El pensamiento me sale por la boca: “N... N... Nnnn... ¡NO!”. Qué sorpresa, sentir que la palabra pasa de la mente a la boca y de la boca al mundo: “¡NO!”. El resto brota como un chorro: “¡Ven! ¡Métete aquí!”. La escondo bajo mi caparazón. Los soldados sólo ven una tortuga.

Al final de la obra, a causa de la explotación bastarda del Doctor, el Profesor y Beti, Harriet realiza de nuevo otra conversión, pero esta vez ya no se desarrolla más como humana sino que retorna a su ser animal, con el fin de parar el abuso de estos tres personajes. Harriet argumenta que Darwin también predijo esta posibilidad: “La evolución exponencial bajo estimulaciones extraordinarias puede ser reversible bajo condiciones asimismo extraordinarias” [228]. Por tanto, se aprovecha de esta hipótesis, finge una involución y planea su venganza.

## **B) ONOMATOLOGÍA**

COMO YA LO ha hecho en muchas de sus obras, Mayorga utiliza nombres genéricos para expresar una condición en particular o para englobar dentro de un personaje los rasgos en común de un grupo social. En *Animales nocturnos*, por ejemplo: el hombre Alto

representa a los inmigrantes indocumentados, en contraposición al hombre Bajo que personifica a la población nacional de un país con todos los derechos que dicho territorio le otorga. La Niña de *Himmelweg* representa a todas las víctimas infantiles de la segunda guerra mundial, o el Muchacho, en *Reikiavik*, que encarna a la juventud que heredará el papel de las generaciones adultas. *La tortuga de Darwin* no es la excepción a este recurso, pues dos de sus personajes son bautizados con nombres genéricos y por tanto llevan consigo la connotación que dichos nombres simbolizan. El Profesor y el Doctor. El primero encarna claramente al arribismo, la arrogancia, el ego y la vanidad intelectual de muchos profesores universitarios que son víctimas de la convicción absurda de poder que regenta el sistema universitario. El entender la Universidad como un espacio de autoridad, en el que se utilizan la investigación y el conocimiento para legitimar el poder. Mientras más libros, más artículos, más congresos, más tesis doctorales dirigidas, mayor ego y, por ende, mayores ambiciones de poder. Mayorga, a través de este personaje, denuncia este equívoco comportamiento que contribuye a que las universidades se distancien de su función primordial, de las urgencias de una sociedad plagada de problemas. Además de denunciar dicho comportamiento, a través de este personaje Mayorga refleja cómo las universidades escriben y enseñan la historia, como dice Boaventura de Souza, a través de los vencedores y no de los vencidos. Los tomos de Historia de Europa del Profesor -cual piezas de museo- son muestrarios de una información estandarizada, repetida o duplicada que hace alarde de un punto de vista acrítico y triunfalista donde los seres humanos son doblemente víctimas: derrotados en su conciencia colectiva y en el campo de batalla. De esta manera el vencido está obligado a agradecer al vencedor y además asumir su derrota.

Por otra parte se encuentra el Doctor, que encarna este mismo rostro inhumano del conocimiento histórico, pero en el campo de la ciencia, caracterizado sobre todo por su ceguera ética. En dicho campo se presentan las mismas tendencias de ambición, arrogancia y ego que sufren las disciplinas de la historia, la filosofía y la literatura. Por la presión y la ambición de obtener resultados en sus laboratorios, cuanto más extraordinarios mejor, los hombres de la ciencia se deshumanizan por completo. Viven manipulados por la economía del prestigio, que les proporciona satisfacción emocional, es decir, respeto y admiración de sus colegas. Esto, justamente, es lo que le pasa a nuestro personaje, que engeguado por la necesidad de demostrar superioridad ante su gremio,

matará a Harriet sin ninguna culpa. Este maltrato al animal que se denuncia dentro de la obra es en nuestra actualidad uno de los debates fundamentales en contra de los laboratorios de experimentación animal. Dentro de estos recintos, los animales pasan de ser seres vivos a ser instrumentos de prueba. En la obra, Harriet será utilizada para proporcionarles a los humanos el secreto de la longevidad, de la misma manera como en la realidad los animales son utilizados para la mejora o entretenimiento de los humanos. Los animales son convertidos en víctimas del consumismo, utilizados para testar una infinidad de productos comerciales, siendo sometidos a pruebas tremendamente dolorosas que en la mayoría de veces provocan su muerte.

Con respecto al nombre de nuestra protagonista Harriet Robinson, sabemos que hace referencia al animal real procedente de las islas Galápagos que vivió 176 años y que fue capturado por Charles Darwin en su viaje a ese lugar. No obstante, según Emilio Peral Vega, esta historia es apócrifa, ya que Harriet pertenece a una subespecie endémica de unas islas que no fueron visitadas por el científico inglés [Mayorga, 2015a: 174 N]. Su apellido, Robinson, como lo esboza el mismo personaje, decide adoptarlo cuando es madre, con el fin de traspasar a su hijo la fortaleza de “Sugar Ray Robinson, el mítico boxeador que cosechó una exitosa carrera en los años cuarenta y cincuenta, con varias coronas en los pesos wélter y mediano [Mayorga, 2015a: 174 N].

A través del nombre de Beti no podemos sacar muchas conclusiones con respecto a su carácter, sólo vale la pena comentar que es curioso que Mayorga ponga el nombre Beti y no Betty como se escribe comúnmente. Por último, tenemos el nombre de Herodoto, el hámster del Profesor que hace referencia a Heródoto de Halicarnaso (484-425 a. C.), considerado el padre de la historiografía.

### **C) Caracterización del Profesor**

A TRAVÉS DE la caracterización implícita verbal reflexiva, el personaje del Profesor se muestra como un hombre egocéntrico, machista, enamorado de sí mismo: “¿Qué ocurre, Beti? ¿Te he pedido la cena? No recuerdo habértela pedido (...). ¿Periodista que quiere entrevistarme acerca de mi último libro?” [173]. Refuerza dicho carácter narcisista cuando conoce a Harriet y sólo le concede atención cuando Harriet le comenta que ha leído sus libros, pero cuando ella le dice que sus investigaciones están plagadas de errores, de

nuevo la despacha. Además de ser egocéntrico es sumamente ambicioso, y su necesidad de éxito es tal que incluso es víctima de ella, cometiendo errores que lo perjudican directamente. Esto se evidencia en la primera escena con el Doctor, en la que para conseguir a como dé lugar que le devuelvan a Harriet, le revela al Doctor la verdadera identidad de Harriet, ignorando que al hacer esto perderá la exclusividad de su explotación. También es un hombre adicto a su trabajo: “Yo como en el despacho. Si por mí fuera, toda mi vida la haría en el despacho” [184], amante de la historia, celoso y egoísta con el Doctor, pues también hace uso de su tesoro máspreciado: Harriet. Le dice el Profesor a Harriet: “No es usted la misma desde que va con ese hombre” [214].

A partir de la caracterización explícita verbal transitiva de Beti hacia su esposo, se confirman todos estos rasgos y se le añaden otros tantos, propios de una personalidad cuadrículada y ególatra como él, como ser un hombre rígido, rutinario y mujeriego. En la primera parte de la obra, por ejemplo, Beti le comenta a Harriet que el profesor es un hombre monótono: “Qué vía crucis tanto cambiar de comida, con lo que le gusta a él saber lo que va a encontrar en el plato. Así me dijo el día que se declaró: Yo, Beti, en lo cotidiano no soy hombre moderno. Yo como pescado lunes, miércoles y viernes, carne martes, jueves y sábados, y los domingos arroz con caracoles” [196]. Y al final de la obra Beti, buscando convencer a Harriet de que abandonen juntas al Profesor, le revela que este hombre es un mentiroso y que su proyecto de cátedra lo plagió de una becaria portuguesa [219]. Además, en la pelea entre Beti y el Profesor ella lo acusa de ser infiel y de estar cansada de esa situación: “Esto harta de ti y de tus becarias (...), pero ahora me las voy a cobrar todas juntas” [220].

#### **D) Caracterización Beti**

A PARTIR DE la caracterización implícita verbal reflexiva, Beti se dibuja, al principio, como una mujer cordial, empática, que siente compasión por la vejez de Harriet. Es también muy impertinente y curiosa. Estos dos rasgos la conducen a ser uno de los personajes más cómicos de la obra. Por ejemplo, en la escena IV, se le ocurre pelar una judía justo cuando Harriet está hablando de la palabra judío como sinónimo de un insulto [187]. También es una mujer insatisfecha con su matrimonio, que no puede salir de su casa y envidia la vida de su marido que viaja sin parar de congreso a congreso y ella entre

tanto es ignorada completamente por él [196]. Superficialmente diríamos a partir de la escena VI que es una mujer mentirosa y olvidadiza, pero podemos decir que miente y no le quiere decir al Profesor en qué hospital está Harriet, porque está celosa [200]. Por último constatamos que Beti tiene una especie de personalidad bipolar, pues en la escena en que se da cuenta de que Harriet es una tortuga, amenaza con matarla [200], pero acto seguido, en la siguiente acción con ella, está como si nada hubiese pasado, muy cordial con Harriet, curiosa de cómo puede ser una tortuga-humana, pero nunca tratándola con desagrado ni violencia.

A través de su caracterización explícita verbal reflexiva nos cuenta que lleva 20 años de matrimonio con el Profesor y que comenzó siendo becaria de él. Reconoce que es una mujer llena de principios, que la tienen subyugada y coartada por el poder de su esposo intelectual. Dicha situación la tiene harta [217], así que una vez consciente de su realidad decide vengarse del Profesor separándose de él, buscando triunfar, gracias a Harriet, en el mundo de la televisión.

Por último, gracias a la caracterización implícita verbal transitiva de Harriet a Beti, nos damos cuenta de que además es una mujer nerviosa, que no deja de tomar pastillas para la ansiedad y las crisis depresivas.

### **E) Caracterización del Doctor**

A TRAVÉS DE la caracterización implícita verbal reflexiva se muestra a un hombre igual de ambicioso que el Profesor, que ve en Harriet el instrumento perfecto para alcanzar el gran éxito científico que ha estado esperando toda su vida. Dice de Harriet: “¡El secreto de la voz humana! ¡El misterio de la razón! ¡Un animal con libre albedrío!” [203].

Con la caracterización explícita verbal transitiva del Profesor por el Doctor, se le añade al carácter del Doctor ser un médico loco, que ha sido expulsado del Colegio de Médicos y que tiene prohibido ejercer en dos continentes a causa de un “crecepelo” que da varicela [214]. Gracias a su caracterización implícita verbal reflexiva confirmamos que está loco, pero que él mismo no lo reconoce y además está resentido con el gremio médico y el universitario por eso. Gracias a Harriet, quiere reivindicar su carrera científica y ganarse la admiración de todos aquellos que hablaron mal de él en el pasado. Él mismo cuenta que era tan malo, que en el colegio lo apodaron con el nombre de un asesino en

serie norteamericano (el siniestro Berkowitz). También confiesa que nunca ha ganado nada por mérito propio sino que el poder de su familia lo ha puesto donde está. No obstante, es un personaje muy amable con Harriet, a quien ella incluso le tiene lástima. Dice Harriet de él: “Qué mala suerte tiene siempre el pobre (...), me da pena el doctor, que se esfuerza tanto y está tan solo” [214]. Esta actitud tan contradictoria de hombre amable, solo y débil, con una cara asesina y resentida, hace del Doctor uno de los personajes más interesantes de la obra a la hora de interpretarlo en escena.

### **F) Caracterización de Harriet**

A TRAVÉS DE la caracterización implícita verbal reflexiva, Harriet se descubre como una anciana, sincera y serena (no le molesta cuando el Profesor la trata de analfabeta en historia, de anciana con Alzheimer y con demencia senil). Además es un personaje insistente que hace caso omiso a los constantes rechazos del Profesor y continúa enumerando los errores de su libro. También se vislumbra como un protagonista melancólico, que quiere regresar a su patria pero no tiene papeles para poder hacerlo. Su pasado revela que es un ser aventurero e inteligente, siempre deseoso de vivir nuevas experiencias. Esto lo demuestra la forma como aprendió a leer: con los crucigramas del periódico *Times*, que Darwin le dejaba en el jardín, lugar que abandonó pronto [181]. Desde que inicia su viaje sola comienza a manifestar rasgos de persona enormemente sensible con el sufrimiento ajeno. Cuando llega a Londres, por ejemplo, y se da cuenta de la mentira del progreso: “Espaldas dobladas, rostros iracundos, ¡niños esclavos!”, se hunde en la tristeza y va de taberna en taberna chupando el alcohol que cae al suelo [182]. También es un personaje tremendamente humanista que se suma a ideologías como el comunismo en pro de la emancipación de la sociedad [183], pero este idealismo la ha llevado de igual manera a ser una mujer-tortuga sincera y pesimista:

Harriet: Yo voy contando los muertos que encontramos por el camino: uno, dos, mil quinientos doce, tres millones doscientos veinticinco...

Profesor: ¡Basta, Harriet! Tanto muerto me deprime.

Harriet: ¿Y qué quiere que yo le haga, si la Historia es un matadero?

Profesor: No me sea pesimista. La Humanidad marcha hacia algo mejor. ¡La Humanidad progresa!

Harriet: ¿Usted cree?

Profesor: La Historia es la Gran Maestra. Todos esos desastres son lecciones que nos hacen más sabios.

Harriet: Si usted lo dice... Yo no he visto que la Humanidad aprenda nunca nada. [191]

Es alérgica al pescado, pero adicta a las salchichas Frankfurt [184] y tiene un gran sentido del humor:

Profesor: ¡Conoció a los líderes de Octubre!

Harriet: Sobre todo los pies. En aquella época, yo a la gente la conocía por los pies [192]

Otro de los diálogos que resaltan su carácter cómico es cuando le cuenta al profesor cuáles fueron las últimas palabras de Lenin en su lecho de muerte: “Cuidadito con el seminarista” [193], refiriéndose a Stalin. A nosotros como lectores y espectadores nos resulta descabellado que esas palabras sean las últimas de Lenin y por tanto surge la comicidad.

Por otra parte, Harriet tiene una bondad que parece superar los límites de lo humano. En la escena X podemos identificar la reacción de Harriet ante su relación con el Doctor, como un rasgo de su ser animal, una bondad sin límites, la bondad del ser animal. El Doctor corta cosas de su cuerpo, le inyecta fármacos y ella no siente que él esté abusando de ella, sino que, al contrario, le preocupa que el Doctor se esfuerce tanto y esté tan solo; por tanto, acepta dejarse hacer lo que sea [241]. En esta misma escena también vemos cómo se repite un rasgo característico de Harriet, con respecto a temas fundamentales como la existencia de dios o del amor. En estos casos ella siempre cita a su antiguo dueño, Darwin. Esto nos lleva a suponer que al final la esencia animal es lo que más habita en ella; no obstante su ser animal, al desarrollar pensamientos y sentimientos similares a los de la especie humana, despliega como dijimos antes una bondad sin límites, curiosidad suprema y una extremada empatía con el dolor de los otros. Sin embargo, en el plano de las ideas, de los pensamientos en torno a la vida y a las emociones, ella sigue adoptando el pensamiento de Darwin, sin entrar más en detalle. Por último, vale la pena mencionar que a través de la caracterización implícita verbal reflexiva vemos cómo Harriet, al ir transformándose en humana, no tiene ningún problema en comenzar a tener sexo con humanos, liberada de los complejos morales humanos.

Por medio de la caracterización explícita verbal reflexiva, Harriet relata que es la tortuga de Darwin, que nace en 1808 y a los 28 años deja las islas Galápagos para unirse al Barco de Darwin. Es un personaje curioso. Este rasgo fue el que la llevó a embarcarse en dicha aventura: “Yo nunca había visto un inglés, nunca había visto una persona, qué



curiosas me resultaron las personas, la curiosidad me perdió, subí a echar un vistazo y cuando quise darme cuenta estábamos en altamar” [178]. Ella misma nos cuenta que, gracias a la “evolución exponencial bajo estimulaciones extraordinarias” [179], ha pasado de ser sólo una tortuga a ser una mezcla entre tortuga y humano. También declara que ha presenciado la inauguración de la torre Eiffel y el incendio del Reichstag; ha visto a los alemanes entrando en París y a los americanos desembarcando en Normandía; ha visto la Revolución de Octubre, la Perestroika, sabe qué dijo Lenin en su lecho mortal y de qué murió Juan Pablo Primero [180]. Sólo hasta los 120 años adquiere peso, supone que fueron los gases que se tragó en la revolución rusa los que le hicieron evolucionar en la década de los 30 hacia esas manos y esa voz [191] y dice su primera palabra a los 130 años de edad.

A través de la caracterización explícita verbal transitiva, el Profesor describe a Harriet como una mujer cuellicorta y jorobada. Beti dice de Harriet que lo único que hace es dormir, comer y ensuciar [195] y que tiene un acento particular y un color de piel extraño. El Doctor, por su parte, le explica al Profesor el funcionamiento particular de Harriet, su columna está fusionada a su concha, y esa desconexión que sufre en la escena V es una “suspensión metabólica parecida a un coma” [202] típica de las tortugas.

#### **4.3.4. NIVEL SINTÁCTICO**

##### **A) Profesor y Beti**

ES CLARO QUE su relación es un matrimonio por conveniencia. El Profesor busca una esposa que al mismo tiempo funcione como secretaria, cocinera y chica de la limpieza. Ella, por ser la esposa de un hombre brillante, acepta. Beti es amorosa con el Doctor, él no la trata mal, pero la ignora completamente y la reprende siempre que interrumpe en su despacho. A raíz de la llegada de Harriet, la pareja se modifica hasta tal punto que se rompe. El Profesor, gracias a Harriet, desarrolla su ambición y su egoísmo en exceso. Esto hace que Beti explote y decida también sacar partido de la situación.

## **B) Beti y Harriet**

EN UN PRINCIPIO, Harriet parece caerle bien a Beti, la ve como a una viejecita indefensa e intercede por ella. Luego, cuando Harriet se queda, se convierte en un enigma para Beti, parece incluso darle repugnancia en el segundo encuentro. Beti no comprende que Harriet se coma una mosca que está volando y que tenga una extraña piel sin pelos. Harriet es cordial con Beti y hace todo lo que ella le propone; no obstante, Beti no acepta a Harriet, le tiene celos, pues su marido pasa más tiempo con Harriet que con ella, parece vengarse de ello proponiéndole en la escena V que le ayude a limpiar la casa. Además de obligarla a limpiar, Beti la presiona con preguntas constantes con el fin de descubrir su verdadera identidad. Cuando se entera de quién es Harriet, amenaza con matarla, pero el Profesor le explica el tesoro que representa Harriet. Entonces Beti la acepta. Su relación mejora una vez que Beti se entera de que Harriet es una tortuga, incluso juegan juntas y Beti le hace cosquillas, y Harriet parece cogerle cariño, al igual que Beti parece profesarle cariño a Harriet. No obstante Beti, antojada de la ambición que destila su marido y el Doctor, y necesitada de venganza, decide utilizar a Harriet de la misma manera que ellos lo hacen. Beti le propone a Harriet que se convierta en una estrella de televisión y que ella se convertirá en su representante. Busca que Harriet acepte ensalzándola, ilusionándola, tratándola igual de bien como siempre la ha tratado. Pero Harriet corta dicha relación asesinandola, así como lo hace con los otros dos personajes parásitos.

## **C) Profesor y Harriet**

UNA VEZ QUE el Profesor se da cuenta de lo importante que es Harriet, la considera casi una colega. Trata muy bien a Harriet con el fin de poder utilizarla al máximo. Harriet, por su parte, es muy cordial con el Profesor, le tiene aprecio y confía en su palabra.

Esta relación comienza a hacerse más cercana en el transcurso de la obra, hay un paulatino incremento de interés del Profesor por Harriet, que llega a experimentar en la escena X casi un enamoramiento, pero dicho enamoramiento no es por Harriet sino por lo exitoso que puede llegar a ser él con la información que ella le da:

Profesor: Harriet, usted se ha convertido en alguien muy importante para mí. Usted ha puesto mi vida patas arriba. El doctor está solo, pero yo estoy mal acompañado. Beti no es mi idea de lo que debe ser una compañera. Harriet, ¿qué piensa del amor?

Harriet: Según Charly, el amor es una táctica de la especie para sobrevivir.

Profesor: Por aquí han pasado muchas becarias, pero lo que siento por ti no lo he sentido por nadie. Cuando te miro, siento que tengo ante mí... ¡La Historia! Siento como si pudiera tocar la Historia con los dedos [215].

Esta misma ambición lo lleva a someter a Harriet a extenuantes jornadas de trabajo en que la presiona para que recuerde, incluso, cuando le falla la memoria o cuando le duele demasiado transitar por determinado recuerdo. Harriet se esfuerza hasta donde el cuerpo la deja, hasta que al final explota.

#### **D) Harriet y el Doctor**

ESTA RELACIÓN ES similar a la que tiene Harriet con el Profesor, aunque Harriet parece tener más empatía con el Doctor al ver que le ha ido tan mal en la vida y que está tan solo. El Doctor es muy cordial con Harriet [209], al mismo tiempo que la explota hasta buscarle la muerte. El Doctor le inyecta xeroxidosa [214], le realiza biopsias [214], la cruza con un ejemplar macho [216] y a través de cables en el cerebro le aplica dolor [222]. Todos los experimentos debilitan a Harriet corporalmente. El Doctor ve a Harriet como a otro animal de experimentación, aunque finja tratarla como a un ser humano.

#### **E) Harriet y los personajes de su pasado**

ESTO ES LA relación que ha tenido Harriet con todos los personajes que conforman su historia. La relación más estrecha, sin duda, es con Darwin, que ella considera como su padre [185]; gracias a él no murió en manos del capitán Fitz-Roy y a partir de sus investigaciones Harriet aprendió todo lo que sabe del ser humano y de la naturaleza.

Observamos por otra parte que, a diferencia de la relación de maltrato que establecían los dueños de Berganza con Berganza, Harriet no es maltratada por ningún personaje, a excepción del capitán del barco Fitz-Roy, que quiere hacer una sopa con ella [178]. Todos los demás personajes, que mencionamos anteriormente como doblemente ausentes, de la obra y de la historia: el recluta Jacques Didier, el capitán Müller, el partisano Mazzola, el soldado Otto, el jardinero Ravchenko, la frutera Menchova, el muchacho guapo del Ponte Vecchio o la niña del gueto, son protagonistas que han cuidado de ella y viceversa. Personajes sin los que ella no hubiese podido sobrevivir y evolucionar.

Otros personajes con los que tiene relación Harriet, en su pasado, es con sus amantes, el ruso o alemán padre de su hijo, el paracaidista escocés y la señora Schuman, que compra a Harriet como obra de arte en París y se la lleva a Berlín convertida en su mascota.

#### **E) FUNCIÓN ARGUMENTAL**

SITUARÍAMOS A HARRIET como heroína-actuante, frustrada por no poder regresar a su tierra natal (antientorno), encerrada en Europa (entorno), imposibilitada para salir por no tener documentos de identidad. No logra llegar nunca a Galápagos, que representa en este caso su libertad, pero sí decide vengarse de los personajes (integrantes del entorno o representantes del límite entre entorno y antientorno) que ella creía la ayudarían a conseguir su libertad, pero por el contrario son los obstáculos para conseguir su propósito. Harriet los mata, así que de alguna manera el movimiento de la obra termina. No obstante, esta acción sugiere un final un tanto más ambiguo, porque de todos modos Harriet tendrá que seguir “adaptándose a la realidad que tenga que vivir” hasta que por fin logre encontrar su libertad.

#### **F) PERSONAJE Y ACCIÓN**

DENOMINARÍAMOS EN ESTE caso a Harriet como el personaje más sustancial de la trama, teniendo en cuenta que las acciones y sucesos están sobre todo para matizar o enriquecer los atributos de su carácter. En cuanto a los personajes del Doctor y el Profesor, podemos decir que se encuentran en un punto intermedio entre funcionalidad y sustancialidad, pues sus caracteres están a un mismo tiempo sometidos al servicio de la intriga y son servidos por la intriga. Lo mismo no podríamos decir de Beti, que es un personaje que tiende más a ser funcional, pues existe, sobre todo, para provocar el lapsus de Harriet y por tanto su encuentro con el Doctor, que será a su vez el mayor oponente del Profesor y quien conducirá a Harriet hasta el agotamiento absoluto. Por otra parte, Beti cumple en el principio de la obra la función de frenar el placer que le produce al Profesor escuchar de primera mano todos los grandes acontecimientos de la historia. Estas interrupciones de Beti otorgan mayor suspenso a la situación, incrementando la desesperación del profesor y el suspenso de los espectadores por escuchar el relato de Harriet.

#### 4.3.5. NIVEL SEMÁNTICO

SON MUCHOS LOS significados trascendentales que Mayorga otorga a los personajes de esta obra. Cada uno de ellos defiende un punto de vista dentro de algunos de los debates más importantes de nuestra sociedad contemporánea. El primero, que es sobre todo el tema que se encuentra latente en toda la dramaturgia mayorguiana, es la concepción de la historia tal como la propone la filosofía de Walter Benjamin, donde la única forma de construir una memoria de la humanidad es hacerla soportar sobre los pilares de las víctimas de los marginados [Peral Vega, 2015: 33]. Vemos entonces cómo en esta obra esta mirada se introduce a través de Harriet, que logra generar en el espectador una desopilante curiosidad por ver a través de los ojos de una tortuga-humana los grandes acontecimientos de la historia europea del siglo XX. Una tortuga idealista que vio en primera fila las escenas que marcaron el curso de la historia. No obstante, su mirada es una mirada nueva, una mirada de tortuga, “desde abajo”, metáfora con la que Mayorga habla sobre la reconstrucción de la historia a través de sus víctimas. Dice el Profesor en la escena III: “La señora Harriet ha visto mucho. Pero lo más importante es la perspectiva. Ella ha visto la Historia desde abajo” [185]. La historia entonces ya no es contada desde el lado de los vencedores sino desde el lugar de los vencidos, de los seres anodinos que hicieron parte del pasado pero que no hacen parte del relato oficial de la historia. En la escena IV es cuando este tema aparece en forma de conflicto, al enfrentarse las dos formas distintas de concebir la historia. La defendida por el Profesor, la historia como ciencia exacta donde prima ante todo la objetividad, y la concepción de Harriet, en la que hay una relación íntima con las víctimas de ese pasado, aquella multitud invisible que es borrada por el relato oficial de aquello que sucedió:

Harriet: Nunca olvidaré la cara del recluta Jacques Didier cuando, mientras leía la carta en que su novia le anunciaba...

Profesor: Al grano, Harriet. No se me pierda en detalles insignificantes.

Harriet: ¿Detalles insignificantes?

Profesor: La cara del recluta cuando leyó la carta de su novia. ¿Qué importancia tiene eso para la Historia?

Harriet: La Historia también es eso. ¡La Historia es sobre todo eso! Las manos temblorosas del capitán Müller cuando perdonó la vida a un desertor, el brillo en los ojos del partisano Mazzola cuando colgó a Mussolini cabeza abajo de un gancho de carnicero...

Profesor: Las manos temblorosas, el brillo en los ojos... Todo eso es literatura, Harriet, y nada más que literatura. ¡Objetividad! [190]

En la reconstrucción de la historia a la manera de Harriet, ésta llega hasta al punto de crear personalidades importantes de la política. Es el caso de los gemelos Demidóvich que, según Harriet, fueron la mano derecha de Lenin, eliminados después por Stalin. Según Peral Vega, estos gemelos son la evidencia patente del pensamiento benjaminiano en la dramaturgia de Mayorga:

Los hermanos Demidóvich son una invención de Mayorga, que sintetiza en estos gemelos el concepto de historia benjaminiana, esto es, no como recipiente de los grandes nombres y los grandes acontecimientos, sino también de las grietas en que descansan los olvidados y de las posibilidades de aquellos que pudieron ser [Mayorga, 2015a: 192 N].

De igual manera, a través de la experiencia de rememoración vivida por Harriet, Mayorga reflexiona sobre la importancia del proceso de reescritura de la historia desde el lado de los vencidos, para dejar de ver la realidad desde el espejo de las hegemonías, que escriben la historia desde el poder, causando así que aquellos que no tienen voz no puedan recorrer por ellos mismos las grietas de su pasado y así desvelar las escrituras latentes que se refugian en su inconsciente como una bomba de tiempo. Vemos entonces cómo en la obra Harriet a través de su proceso de rememoración, aquel que la historia oficial le impediría realizar, transita sus traumas, del mismo modo que lo hacen Berganza en *Palabra de perro*, o Blanca, protagonista de *El cartógrafo*. Este proceso, aunque en varias ocasiones los tres personajes deciden cortar con él por lo doloroso que puede llegar a ser, es aquello que los hace ver el presente desde otro punto de vista y tomar decisiones con respecto a su futuro:

Harriet: También cosas que hace daño recordar. Ahora sé que para vivir hay que olvidar, y cuando se ha vivido mucho hay que olvidar mucho. De golpe, siento el peso de tantos muertos. Todos esos muertos yo los llevo dentro. [212]

Otro de los temas que Mayorga denuncia a través de Harriet es la perversión del lenguaje. La forma como el lenguaje prepara a los hombres para la muerte, pues primero se animaliza y se cosifica a la persona a través de la palabra para después matarla. Vemos, por ejemplo, cómo Harriet llama la atención, en la manera como en Francia llaman en esa época al capitán Dreyfus: “perro judío”. Término que se enmarca en el tema que venimos tratando desde *Palabra de perro* sobre la animalización del humano a través de la palabra.

En la edición de Cátedra, el profesor Emilio Peral Vega nos aporta información valiosísima sobre el origen de este término:

“Según Corominas, “perro” es de origen incierto, si bien es palabra registrada desde el siglo XIII. Frente a “can” tuvo durante mucho tiempo consideración de vocablo vil. Al principio suele aparecer como voz peyorativa y popular, en calidad de insulto. Por su lado, “judío” aparece como insulto en el Fuero de Plasencia (siglo XIII) y en el Diccionario etimológico de Francisco del Rosal (principios del siglo XVII). Por tanto, “perro judío” vendría a ser la combinación de dos insultos que, como forma lexicalizada, tiene un sentido específico, aceptado y conocido por los hablantes, sin ser la suma literal del significado de sus componentes” [Mayorga, 2015a: 186 N].

En la escena IX, Harriet también hace referencia al lenguaje como principal instrumento de dominación y de violencia de unos contra otros:

“También Frau Schumann sale trastornada, ya nunca será la amable señora Schumann que me compró en París. Lo primero que cambió fue su lenguaje. Ahí empieza siempre todo, en las palabras. Lo he visto en todas partes: las palabras preparan muertes; las palabras matan. Las palabras marcan a la gente que hay que eliminar: “judío”, “burgués”, “comunista”, “fascista”, “terrorista”...” [208].

En tercer lugar, un tema que quizás no sea tan importante en la obra como los dos anteriores, pero que no por ello deja de tener lugar en nuestro análisis, es el conflicto que nace, en la escena V, entre Beti y Harriet sobre la existencia o no de dios y sobre la relación que existe entre humanos y animales. Con respecto a esta última, vemos cómo Beti defiende la idea de superioridad del hombre en relación con el animal, a diferencia de Harriet, que sostiene que ninguna de las dos especies es superior a la otra:

Harriet: Lo que hay, Beti, es el azar. El azar y la competencia, así van surgiendo las formas vivas, igual el hámster que el profesor.

Beti: Va a decirme que nosotras, usted y yo, somos como el pobre Herodoto.

Harriet: En el fondo, sí [198].

En relación con la existencia o no de dios, Harriet evidentemente defiende que no existe e incluso argumenta ser la prueba viviente de su pensamiento. Este planteamiento confunde a Beti, pues acaba con todas las creencias a las que ella estaba aferrada:

Beti: Pero entonces... ¿no hay alma? ¿No hay Dios? ¿No hay más allá?

Harriet: Todo está aquí, todo es materia y nada más que materia. Usted y yo y el infeliz Herodoto. El universo no tiene propósito. Lo único que hay es un mecanismo implacable: la lucha por la vida. Gracias a él, de la materia sin sentido surge todo lo que hay: el cerdo, la margarita y la idea de pentágono [204].

Por otra parte, Harriet representa, en mi opinión, el grado más alto hasta el que puede llegar a ser cosificado un animal, un humano o incluso la naturaleza. Si observamos las tres obras que llevamos hasta ahora analizadas, en donde los animales son los protagonistas, vemos que Harriet, al igual que Berganza, Cipión, Copito de Nieve y el Mono Negro, son instrumentos de los humanos para conseguir sus fines, es decir, que el proceso de cosificación existe en los cinco casos. No obstante, si a los perros que realmente son humanos los tratan de la peor forma y lo mismo ocurre con el Mono Negro, a Harriet y a Copito de Nieve, los personajes que los utilizan aparentan tratarlos muy bien. La diferencia entonces es que Harriet tiene una información muy valiosa para los humanos y Copito representa dinero, mientras Cipión, Berganza y el Mono Negro no tienen nada que les pueda servir, más que el ser perros y un mono cualquiera que sirva de contraste al gran gorila albino. Por otra parte, podemos establecer una diferencia social entre los personajes que interactúan con Berganza y los personajes que interactúan con Harriet. La mayoría de los primeros pertenecen a una clase social baja, sin educación, como el capataz, la criada, el policía que utiliza a los animales como esclavos. En cambio, los que interactúan con Harriet son personajes con un alto grado educativo y socioeconómico, a los cuales no se les permite “por su posición” maltratar a un animal. No obstante, la cosificación sigue siendo la misma o incluso peor, la primera es una violencia física y psicológica y la segunda es una violencia disimulada o encubierta, propia por demás de las clases altas de la sociedad. A estos tres personajes: el Doctor, el Profesor y Beti, podríamos emparentarlos con el Capitán de *Himmelweg*, hombres intelectuales y bárbaros a un mismo tiempo.

Estos personajes cosificados por los demás son, sin embargo, los más humanizados y aquellos que son capaces de retratar de manera más clara la repugnante actitud del hombre hacia lo que le rodea. Harriet, por ejemplo, por el afán de salvar la vida a una niña que está a punto de ser asesinada en el gueto de Varsovia, desarrolla el habla humana, grita “no”, que, como dice Peral Vega, “es un canto rotundo de oposición a la barbarie que asuela, sin remisión, la condición humana” [Mayorga, 2015a: 213 N]. Y al final de la obra Mayorga logra, a través de Harriet, condensar en el siguiente parlamento el punto de vista animal frente a lo humano, el punto de vista de Harriet frente a toda la historia que ha vivido y frente a la actitud de estos tres personajes que la rodean:



De todos los animales, el hombre es el más tonto y dañino. Mire donde mire, sólo veo gente que se comporta como bestias y gente que es tratada como bestias. Charly no lo previó. No previó que evolucionaríais hacia algo tan monstruoso. A ver si con el cambio climático mutáis y sale algo más decente [227].

Al final de la obra, como lo dice Gabriela Cordone en un estudio sobre la misma, se pone en práctica el concepto benjaminiano de tiempo mesiánico en el que Harriet rompe la cadena de la historia al salvar a Herodoto [2011: 114].

Por último nos referiremos a los tres personajes que rodean a Harriet: Beti, el Profesor y el Doctor, que claramente encarnan muchos de los valores caducos y conservadores del pensamiento occidental, como la superioridad del hombre hacia el animal, la defensa por el progreso de la humanidad a base de la competencia de avances científicos e intelectuales, la conservación de una historia “objetiva” contada por los poderosos, la creencia en la existencia de una inteligencia suprema que gobierna sobre todo y la de un Dios sobre el que se cree y se basa la idea de la existencia. Todos estos valores se contraponen al carácter de Harriet, que encarna la generosidad, la escucha, la nobleza, la mirada crítica y la lucha por la dignidad de los adultos y niños borrados de la historia, el creer y confiar en el otro hasta tal punto que personas oportunistas como el Profesor, Beti y el Doctor se aprovechan de ella.

Estos tres personajes son el retrato patente del molde en el que se halla encarcelado el hombre de la sociedad capitalista. Un sistema que está hecho estratégicamente para que la ganancia capital sea el fin esencial, y para esto es fundamental la lucha competitiva con los demás que pretenden la misma ganancia, en la que se trata de desalojar al competidor a como dé lugar. Es imposible entonces introducir en este proceso rasgos éticos. Quienes hacemos parte de dicho sistema, perdemos todo contacto con nuestra humanidad, así como pierden el contacto el Profesor, el Doctor y Beti. Se capitaliza la humanidad, se capitalizan las emociones y desaparece el respeto por la vida del otro. Mayorga traduce bajo una maquinaria teatral plagada de comicidad esta verdad aplastante.

#### **4.3.6. NIVEL PRAGMÁTICO**

*LA TORTUGA DE DARWIN* fue estrenada en febrero de 2008 en el Teatro de La Abadía, de Madrid, bajo la dirección de Ernesto Caballero e interpretada por Carmen Machi

(Harriet), Vicente Díaz (Profesor), Susana Hernández (Betí) y Juan Carlos Talavera (Doctor). La escenografía corrió por cuenta de José Luis Raymond, quien no construye en escena un despacho de catedrático universitario al uso, ni un gabinete de médico, sino que plantea una especie de terrario gigante que ocupa todo el escenario y que por tanto convierte a los personajes en animales, habitantes de ese cubículo. La puesta en escena de los actores tiene que ver muy poco con dicha escenografía, es decir, la mayoría de acciones físicas que realizan los actores podrían prescindir de la escenografía, pues ésta no entra en diálogo directo con la interpretación de los actores, sino más bien con los significados generales de la obra. Lo que busca este terrario, sinónimo de mundo falso, es, como dice Peral Vega, hacernos pensar a los espectadores que mientras nosotros observamos lo que pasa en dicho terrario, también nos encontramos en otro terrario igual, cargado de falsedades, y somos a su vez observados y manipulados por otros:

Si entendemos que la cuarta pared cierra el terrario, el espectador queda convertido, exactamente igual que sucedía en *Animales nocturnos*, en un mero observador de vidas ajenas, aún más distantes por la condición animal de Harriet. La cuestión nada menor es determinar si esa misma pared nos contiene también a nosotros, a su vez observados por otros que nos manejan, y si la Historia en la que creemos estar inmersos no es, como las plantas y las piedras del cubículo, una mentira más -como la sacrosanta Historia recreada por el profesor o la Ciencia Evolutiva apelada por el Doctor- de la que no tenemos conciencia [Peral Vega, 2015: 84].

Es bien particular, por otra parte, tener en cuenta que esta obra, a diferencia de las otras de Mayorga, se queda anclada en una época en particular, en la época en la que Mayorga la escribe, pues Harriet tiene una edad determinada, con una fecha de nacimiento fija, y en el momento de la obra está por cumplir 200 años. Por tanto, si esta obra se llegase a interpretar dentro de 10 años, tendría que seguir ligada al 2008, año en que Harriet cumpliría 200 años siempre.

Entrando directamente en materia sobre la realización escénica de la obra y más específicamente sobre la interpretación de los personajes, después de ver el video de la obra, confirmamos la opinión de la crítica y del público acerca de la excelente interpretación que realizó Carmen Machi de Harriet. Según Peral Vega, “pocas veces se da esa simbiosis entre un personaje y actor”, simbiosis de la cual Mayorga dudó en un principio -confiesa en una conferencia- por pensar que la actriz era demasiado joven para el personaje. En efecto, Carmen Machi logra darle vida en escena a tan complejo

personaje, una tortuga que ha mutado a humano, que ha conseguido fusionar dos puntos de vista, el de su ser animal, y ha desarrollado, a partir de sucesos terriblemente violentos, el del ser humano.

En la interpretación física del personaje (movimientos y morfología), la actriz no realiza una actuación en la que se configure un personaje animal y a la vez humano, como se construye en la puesta en escena de *Palabra de Perro*, por ejemplo. En esta obra, los pocos momentos en que Harriet hace las veces de tortuga es cuando juega con Beti a sacar y a meter la cabeza de su concha, que no lo hace de manera literal sino que la actriz simplemente se pone a cuatro patas y juega a esconder y a mostrar la cabeza y algunos momentos en los que arquea las manos, simulando las patas del animal. No obstante, dicha construcción física de animal-humano no es necesaria en esta obra, pues Harriet ya es más humana que tortuga en ese momento y lo que Mayorga configura de manera excepcional es la interioridad de dicha tortuga. El punto de vista que tiene Harriet hacia el mundo que le rodea es nuevo, que habla sobre su alrededor y sobre la condición del hombre de manera diferente y que logra plasmar un agudo y certero pensamiento crítico sobre las faltas más crueles del ser humano hacia el mundo, hacia los demás seres humanos y hacia los animales. Este personaje interpela a los espectadores con humor pero también con una potente emotividad, haciéndolos cómplices de su trasegar doloroso por la historia. La actriz Carmen Machi dibuja a una anciana que camina a paso muy lento y que tiene párkinson, que se le evidencia en el brazo izquierdo tembloroso, que contagia con su temblor la cabeza. A través del maquillaje se logra una mezcla entre humano y tortuga, las ojeras bien pronunciadas, el gesto de los labios como una especie de sonrisa continua y la forma de la nariz de la actriz que es similar al perfil de las tortugas. Es una anciana muy enérgica y expresiva, con una voz ronca pero potente, que relata sus recuerdos con una energía intensa y vigorosa a pesar de ser tan vieja. Narra toda su historia erguida y dramatizándola. Su relato, así como la obra, van acompañados todo el tiempo de efectos sonoros, cambios de luces y música que, como dice Peral Vega, intensifica el sentido del texto, pues gracias a ella el espectador hace un recorrido sonoro por todo el siglo XX [2015: 88]. Por otra parte, Machi también aprovecha de manera formidable el carácter juguetón del personaje, por ejemplo cuando el Profesor la atrapa en la mentira y sale airosa de su error, con su picardía de niña. Su interpretación está cargada de matices y

contrastes que convierten el relato de Harriet en una historia fascinante. A cada uno de los recuerdos de la tortuga, la actriz le otorga un color y una intensidad diferentes, no es en ningún momento un relato plano sino cargado de emociones y de tonalidades distintas. Alcanza así con su interpretación una energía vertiginosa y desbordante que hace vibrar constantemente al espectador, lo hace resonar y logra que nos sintamos parte de su cuerpo: en momentos, como cuando se ve cautivada por el arrebató político de Hitler, o el momento en que por esa misma ceguera violenta incitada por Hitler nos cuenta cómo llegó a quemar libros como *El Quijote*, *La metamorfosis*, *El Manifiesto comunista* y *El origen de las especies*. Por otra parte, Machi también tiene en cuenta el carácter noble y afable de Harriet, el modo ciego en el que cree que el Profesor cumplirá con su promesa de llevarla a las Galápagos y el cariño que desarrolla por el Doctor al verlo tan solo, razón por la cual permite que el Doctor haga toda clase de experimentos con ella. En conclusión, su interpretación, además de defender la importancia y trascendencia que cobran este tipo de personajes para el teatro dramático, es un célebre ejemplo de la milagrosa y placentera alquimia que ocurre, muchas veces en el teatro dramático, entre un actor y un personaje.

En las interpretaciones de los otros personajes, en mi opinión, existen una serie de contradicciones entre lo que propone Mayorga en su texto y la manera como son llevados a escena. En la interpretación del Profesor, por ejemplo, se acentúa su rasgo petulante y brusco hacia Beti y hacia Harriet, no estando tan presente en el texto de Mayorga, pues lo más interesante de este tipo de personajes, así como el Comandante de *Himmelweg*, es que son personajes cultos, educados, que ostentan una figura de humanidad ocultando así su verdadera barbarie. También en la interpretación de Beti se obvia la interesante contradicción entre mujer frágil y desequilibrada, pero a la vez arpía, que propone Mayorga dentro del texto. De igual forma, en la realización escénica no se explota el rasgo impertinente de Beti, que es en definitiva la potencia cómica del personaje. Sus constantes interrupciones, dentro de la realización escénica, no aportan el suspense y el humor que le otorga Mayorga en el texto. Por último, la interpretación del Doctor intensifica su carácter lunático y, a medida que la pieza avanza, en consonancia con el carácter propuesto por Mayorga, el talante del Doctor va tornándose mucho más extraño, hasta descubrir por completo al espectador el estado culmen de su locura. En la

realización escénica vemos a un hombre con movimientos muy lentos, que siempre parece estar en suspenso, con una voz trascendental y que abre mucho los ojos. Este rasgo lunático es el que más se acentúa en la interpretación del personaje, mas la relación cordial que se establece entre Harriet y el Doctor en el texto, en mi opinión, en la puesta en escena se echa en falta.

Con respecto al desarrollo de la sintaxis entre los personajes en la representación, hay momentos muy bien conseguidos por parte de Ernesto Caballero, como establecer actoralmente la diferencia que hay entre la relación Profesor-Harriet y la relación Doctor-Harriet. Vemos cómo en la primera el relato de Harriet es mucho más emocional y detallado, en contraste de su trato con el Doctor, en donde ella recita de manera neutra su pasado apelando a un tono más científico y cerebral. También el trato violento que se le da al final de la obra a Harriet, se recrudece más en la escena con acciones como las de Beti, cuando le echa agua sin parar con un atomizador o cuando la pone a desfilas en la mesa con un manto rojo enorme como atracción de barraca de feria. No obstante, en esta puesta en escena el director decide suprimir el final propuesto por Mayorga, en el que Harriet se va a comer a Herodoto y decide no comérselo para dejarlo libre. Dicho final, que, como dice Mayorga utilizando el término benjaminiano, busca organizar el pesimismo, es fundamental para cerrar los significados propuestos en la obra. Por tanto, se echa en falta.





**F4. Israel Elejalde (Enmanuel) y Julio Cortázar (John-John), en el montaje de *La paz perpetua* de Juan Mayorga. Teatro María Guerrero. Fot. Archivo Teatro de la Abadía.**

#### **4.4. LA PAZ PERPETUA**

##### **4.4.1. ANÁLISIS, POR ESCENAS, DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA DE LA OBRA**

TODA LA OBRA ocurre en un mismo espacio, por lo cual no especificaremos el espacio escena por escena. Basándonos en la estructura dramática de la obra que apela al canon tradicional, dividiremos las escenas por entrada y salida de personajes.

**Espacio:** Centro de internamiento y selección de perros antiterroristas de élite.

**Personajes:** Odín (Rottweiler impuro), Enmanuel (Pastor alemán), John-John (Cruce de varias razas), Casius (Labrador) y Ser humano.

##### **Escena I**

**Personajes:** Odín, Enmanuel y John-John.

Los tres perros se despiertan en un nuevo lugar, desorientados. Odín busca ofender a Enmanuel por haber hecho el ridículo en la carrera de obstáculos pasada, y a su vez John-John busca amedrentar a Odín ostentando que tardó mucho menos en dicha carrera. Se crea entonces un conflicto de superioridad entre Odín y John-John.

##### **Escena II**

**Personajes:** Odín, Enmanuel, John-John, Casius y el Humano.

Casius alienta a los tres perros para que compitan con ferocidad para ganarse el collar K7; a partir de esto, John-John busca convencer a los otros dos perros de que abandonen la competencia porque está seguro de que él será el nuevo K7. El Humano entrega una tiza a cada perro para iniciar la primera prueba, que consistirá en reconstruir el recorrido de un hombre enfermo que hace tres días estuvo en esa habitación.

##### **Escena III**

**Personajes:** Odín, Enmanuel, John-John y el Humano.

Una vez terminada la prueba, Odín se propone despistar a John-John diciéndole que lo que olfateó no fue un hombre sino un gusano, van a pelear por segunda vez, pero el Humano les arroja un pedazo de carne, Odín sigue provocando a John-John para sacarlo de quicio y, por su parte, John-John intenta convencerle de que al ser un perro que piensa más con el estómago, nunca será elegido por Casius. Enmanuel interviene alertando que quizás en esta primera prueba no se



evaluaba el olfato sino la serenidad ante una situación límite, o la capacidad de observar a otros individuos.

#### **Escena IV**

**Personajes:** Odín y Enmanuel.

El Humano se ha llevado a John-John. Entre tanto, Odín intenta predisponer a Enmanuel en contra de John-John, proponiéndole que entre los dos se lo saquen del medio para impedirle que gane el puesto. Enmanuel se opone de manera rotunda.

#### **Escena V**

**Personajes:** Odín y John-John.

El Humano entra a la sala, deja a John-John y se lleva a Enmanuel, Odín adula a John-John con el fin de ganar su empatía y, acto seguido, convencerlo fácilmente de que Enmanuel es un mentiroso y que por tanto hay que matarlo. John-John se deja engañar por Odín y acepta matar a Enmanuel.

#### **Escena VI**

**Personajes:** Enmanuel y John-John.

El Humano trae a Enmanuel y se lleva a Odín, John-John se abalanza contra Enmanuel, pero éste logra enredar intelectualmente a John-John para que no lo mate, lo distrae preguntándole sobre la existencia de Dios. John-John se confunde y por tanto deja de atacar, desconcertado por las preguntas que Enmanuel le hace.

#### **Escena VII**

**Personajes:** Odín, Enmanuel, John-John y el Ser humano.

Aparece Odín desconcertado al ver que Enmanuel sigue vivo; por tanto, reprende en secreto a John-John y éste a su vez, confundido, le hace las mismas preguntas que Enmanuel le hizo sobre Dios, buscando alguna respuesta.

#### **Escena VIII**

**Personajes:** Odín, Enmanuel, John-John, Casius y el Ser humano.

Entra Casius a la habitación dispuesto a realizar la segunda prueba, es un cuestionario de selección múltiple en que se formulan preguntas correspondientes a cómo actuar en momentos determinados de acción antiterrorista, como la identificación de un vehículo-bomba, qué hacer en

caso de ser capturados, cuál es el olor de un terrorista, etc. La última pregunta se sale de dicho test y se propone a los competidores que definan lo que significa terrorismo. Durante todo el examen John-John no hace más que tomar pastillas.

## **Escena IX**

**Personajes:** Odín, Enmanuel y John-John.

Ha terminado la prueba, John-John se pregunta desesperado por qué razón hacen esa clase de preguntas, que en su opinión no tienen sentido. Por su parte, Odín busca convencerlo de que no sirve de nada dejarse “enredar” por el lenguaje de los hombres [528] y a su vez Enmanuel exige de Odín respeto con las víctimas del terrorismo; este último continúa intentando provocar a Enmanuel, burlándose de sus comentarios. John-John persigue a Enmanuel para repasar sobre los pensamientos de Pascal acerca de Dios, pero Enmanuel intenta convencerlo de que no se base en los pensamientos de los demás sino que saque sus propias conclusiones. Enmanuel, a causa de las preguntas de John-John, manifiesta sus pensamientos filosóficos con respecto a la existencia de Dios y esto hace explotar a Odín, que antes de pegarle a Enmanuel comienza a sospechar que él no es un competidor más sino que su misión es descolocarlos a él y a John-John. La mezcla del mal humor de Odín y su intención de sacar de la competencia a los otros dos hace que provoque aun más la rabia de John-John, juzgándolo de ser una mezcla de perros, con la agilidad de un conejo, la dureza de una tortuga, los ojos de un mono y la estupidez del humano [530]. A tal ofensa John-John reacciona con una rabia incontenida que rápidamente queda neutralizada gracias a las sacudidas eléctricas que le proporciona el Humano.

## **Escena X**

**Personajes:** Odín, Casius y el Humano.

Casius invita a salir de la habitación a John-John y a Enmanuel, para iniciar una entrevista privada con Odín. Éste tiene el claro propósito de que Casius lo elija para el puesto, para lo cual alardea sobre su pasado profesional. Casius, entre tanto, intenta descifrar los verdaderos motivos por los que Odín quiere ser el nuevo K7. Odín cambia entonces de estrategia y busca, a través de su cinismo, sincerarse abiertamente con Casius y también descalificar con desprecio a sus compañeros de competencia. Ante las negativas de Casius, Odín adopta una táctica mucho más violenta para conseguir su objetivo, ofendiendo directamente a Casius, que no logra dejarse provocar por Odín y al final de la escena le demuestra quién es el que tiene el poder.

### **Escena XI**

**Personajes:** Casius, Ser humano, John-John.

John-John busca a como dé lugar convencer a Casius de ser seleccionado para el puesto y para esto intenta demostrarle que tiene conocimientos filosóficos; halaga a Casius diciéndole que sueña ser como él, amenaza con suicidarse si no consigue el puesto y por último intenta demostrarle que él es el mejor compañero del hombre.

### **Escena XII**

**Personajes:** Casius, Ser humano y Enmanuel.

Casius intenta investigar, como lo hizo con los dos anteriores, las verdaderas razones por las que Enmanuel quiere este trabajo. Por su parte, Enmanuel intenta ocultar su pasado, pero acaba revelando la verdadera razón por la que está en dicha competencia. Casius intenta convencerlo de que busque ayuda psicológica para superar el trauma de su ama asesinada; Enmanuel se niega rotundamente.

### **Escena XIII**

**Personajes:** John-John, Odín y Enmanuel.

Los tres perros esperan el veredicto final.

### **Escena XIV**

**Personajes:** Odín, Enmanuel, John-John, Casius y el Ser humano.

Se realiza la prueba final. Es la primera vez que el Humano habla y lo hace con el fin de poner a prueba a Enmanuel. Necesitan saber si él, que es el candidato predilecto por su sabio corazón, acepta la ideología de la empresa consistente en justificar la tortura o el asesinato a sospechosos en pro de la defensa de la democracia. Por su parte, Enmanuel se niega a actuar en contra del hombre que está detrás de la puerta B, sin saber antes si es sospechoso o culpable. Entonces Odín y John-John van hacia la puerta B y Enmanuel defiende a aquel hombre; por tanto, muere a manos de sus dos contendientes.

#### 4.4.2 CONFIGURACIÓN, REPARTO Y GRADOS DE REPRESENTACIÓN

AL IGUAL QUE *La tortuga de Darwin*, esta obra sostiene en escena una configuración tradicional, con entrada y salida de personajes, según los requerimientos de la acción dramática, y mantiene una unidad de lugar en el sentido aristotélico, como también una unidad de tiempo que acerca el tiempo representado y el tiempo dramático. La mayoría de las escenas están construidas por tríos, a excepción de la IV, la V y la VI. Esto nos revela que dentro de los conflictos de las escenas casi siempre hay dos personajes enfrentados y uno que sirve de mediador; en la mayoría de las veces este papel es desempeñado por Enmanuel o por el Ser humano. Hay tres escenas con configuración plena -el reparto se encuentra completo dentro del escenario-: la II, la VII y la XIV. Son las escenas en las que se realizan las pruebas conjuntas a los tres contendientes.

La obra ocurre en una habitación que huele a desinfectante, donde la luz y la temperatura cambian de modo frecuente y hay música constante. Este espacio tiene dos puertas señaladas por el autor como puerta A y B. Por la A entran y salen los personajes y sabemos que detrás de esta puerta hay un camino que va hacia la biblioteca, otro hacia el jardín y uno más hacia la sala de televisión. Tras la puerta B hay un personaje latente: no sabemos su nombre pero activa constantemente el suspenso de las escenas hasta convertirse, en la última, en el detonante que desencadena el final de la obra. El primero en percibir que hay algo vivo tras esa puerta es Odín [519]; después, Enmanuel escucha a alguien rezar [523]. Estos momentos, en que los personajes son conscientes de dicha presencia, se utilizan como excusa para parar la pelea que está a punto de iniciarse con John-John. Ya, hacia el final de la obra, el Humano es quien descubre que, en efecto, hay un hombre detrás de esa puerta:

Humano: Detrás de esa puerta, lo adivinaron, hay vida. Un ser humano. Él asegura no saber nada, pero sospechamos que tiene datos sobre un inminente atentado contra población civil (...) Antes de tomar una decisión, queremos, señores, que compartan nuestras dudas. Quizá ese hombre realmente no sepa nada. Y aunque sepa, si lo tocamos, si tocamos a ese hombre desarmado, ¿no justificaremos su tenebrosa visión del mundo? ¿En qué nos distinguiremos de él, si despreciamos la ley? Si ese hombre no tiene derechos, ¿no están también los míos en peligro, los de todos los hombres, la democracia? Luchamos por valores. Sin embargo, personas inocentes pueden estar a punto de morir [542].

Otro personaje extra-escénico de vital importancia en la trama es Isabel. ¿Quién es? Personaje ausente, antigua dueña de Enmanuel, una chica invidente que estudiaba filosofía y murió a causa de un atentado terrorista. Esta muerte es la razón por la que Enmanuel decide presentarse a este trabajo y es a ella a quien recuerda segundos antes de morir asesinado por los otros dos perros. La relación que se establece entre este personaje ausente (Isabel) y el patente (Enmanuel) es el vínculo que vertebra el significado de la obra. Este estrecho lazo entre los dos personajes lleva a uno de ellos a intentar hacer algo frente a la catástrofe: que no siga creciendo el número de personas inocentes que mueren por acción violenta de los gobiernos o de quienes están en contra de ellos.

#### **4.4.3. NIVEL MORFOLÓGICO**

##### **A) TÉCNICAS DE CARACTERIZACIÓN**

COMO VIMOS ANTERIORMENTE, en *Palabra de Perro* los personajes de *La paz perpetua* son los primeros personajes animales (junto al Mono Negro) que Mayorga crea sin basarse en un animal real, como es el caso de Harriet y Copito de Nieve, o en personajes literarios, como es el caso de Cipión y Berganza. Casius, Odín, John-John y Enmanuel son creaciones genuinas del dramaturgo y es particular el hecho de que, al no estar emparentadas con un animal o personaje preexistente, en mi opinión no suscitan la misma curiosidad que los anteriores personajes, pues con Copito, Harriet, Berganza y Cipión, el lector o espectador está en la expectativa de descubrir cuál es la razón por la que el autor ha decidido moldearlos como personajes de su universo dramático, y qué nuevas formas y significados se proponen con ellos. Este diálogo con el pasado real o ficticio, pero preexistente al fin y al cabo, confronta las ideas que el espectador tenía de los mencionados personajes con anterioridad, y hace mucho más estrecha la relación entre la obra y la actualidad.

Por otra parte, es importante también resaltar que los personajes de *La Paz perpetua* son perros y, aunque con claras características humanas, no han sufrido ninguna transformación o evolución, de hombres a animales como Cipión y Berganza, o viceversa como Harriet y Copito. Como veremos más adelante, en el análisis semántico de los personajes, en esta obra el punto de vista del personaje animal Mayorga no lo ubica en la

mirada del “ser” animal sino en la mirada del “ser humano”: utiliza más al personaje animal para ejemplarizar un punto de vista humano y menos para hablar de su condición animal.

## **B) ONOMATOLOGÍA**

### **Odín**

EL NOMBRE DE este personaje remite, sin duda, al dios más importante de la mitología nórdica. Odín el dios de la guerra pero tiene una condición ambivalente: al mismo tiempo que representa la violencia, la furia y la locura, representa también la poesía, la inspiración y la sabiduría. Concluimos, entonces, que el nombre del personaje mayorguiano solo carga con una de las dos facetas del dios nórdico, pues carece por completo de la parte sabia y poética de la deidad, explotando a profundidad su carácter violento, llevándolo al extremo de la deshumanización. El mismo personaje, dentro de la obra, alude a su último dueño -quien lo bautizó de esa manera-, y de la forma como habla de su antiguo amo, deducimos rasgos de su carácter implacable:

Odín: Mi amo número cuatro, ése me adoraba. Él me puso Odín. ¿Te lo imaginas, al menda? La clase de gilipollas que llama “Odín” a su perro. Dime cómo llamas a tu chucho y te diré qué problema tienes. Era un acomplejado, los dueños de rottweiler son todos unos acomplejados. En realidad, nadie que tenga perro en casa es de fiar [528].

Por otra parte, el mismo Odín -en su escena con Casius- da cuenta de sus nombres anteriores: “Express, Fortuna y Furor” [531], los que hacen referencia, sin duda, a rapidez, ambición y, en general, a la actitud de este personaje.

### **Enmanuel**

LO DICE EL mismo personaje en la obra, que debe su nombre a Enmanuel Kant: “Isabel, mi dueña, estudiaba filosofía. Yo aprendí algo a base de acompañarla a clase y de escuchar las lecciones. Por eso me puso Enmanuel (...) En broma, me llamaba “Enmanuel Can”. Ella tenía esa clase de humor. Ya sabe, Enmanuel Kant”. Según Peral Vega, además de remitir este nombre al filósofo (Enmanuel, el personaje, ha escuchado que lo leen con asiduidad y citan constantemente), también se relaciona con el personaje a través de su significado directo, pues Enmanuel “significa “Dios está con nosotros”, nombre profético que el arcángel anuncia para Jesucristo. Añade Peral Vega que en este personaje

“se encierra una condición mesiánica, de recuperación del sentido humanístico perdido entre los de su especie y, sobre todo, entre los hombres” [2015: 43].

### **John-John**

SEGÚN EL MISMO Peral Vega, este personaje es bautizado por Mayorga como John-John con el fin de relacionar el carácter de este joven perro con el del hijo del ex presidente de Estados Unidos John F. Kennedy: “Con él pudiera compartir su condición de hijo díscolo, en el que se cifraban buenas esperanzas de regeneración” [2015: 42]. Siguiendo esta misma pista, investigamos un poco la historia de John-John Kennedy y encontramos que, en efecto, su personalidad tiene algunas similitudes con el personaje de la obra. Los dos parecen reunir todos los atributos, el primero para ser presidente norteamericano, y el segundo para quedarse con el collar K7. No obstante, el primero no llegó a serlo y el perro mayorguiano tampoco consiguió el puesto, a causa de una personalidad obtusa y compulsiva [Sáiz, 2012].

### **Casius y Ser Humano**

EL NOMBRE DE Casius lo podemos relacionar con Casio Querea, en latín Cassius Chaerea, quien fue el encargado de asesinar al emperador romano Calígula, o con Casio, el personaje del *Otelo* de Shakespeare encargado de interceder entre Otelo y Desdémona. En palabras de Peral Vega:

Casius, el perro que intercede entre los de su especie y el Hombre, destinatario último de las pruebas de selección a la que se están viendo sometidos. Para esta ocasión Mayorga acude a Shakespeare y al homónimo personaje de su tragedia *Otelo*, en la que Casius ejecuta, de forma pareja, la función de vehículo de Yago para hacer caer a Otelo en la trampa de los celos [2015: 42].

Por último está el Ser Humano, cuyo nombre genérico obedece, como ya hemos visto, a un significado particular que Mayorga quiere transmitir a través de él: representa el autismo con que se trata el tema del terrorismo y la legitimación de la tortura en la actualidad; la total indiferencia del humano ante la pregunta: “¿hay una violencia inocente?”. También, el estar abocados a la construcción de una noción de “democracia”, falsa, cerrada y absolutista, que tolera el maltrato a personas posiblemente inocentes, solo por el hecho de que han sido calificadas como amenazas para la autoridad y para una idea de “justicia” que intenta mantenerse por encima de todo.

### C) Caracterización de Enmanuel

POR LA CARACTERIZACIÓN explícita extraverbal, sabemos que es un pastor alemán<sup>34</sup> que tiene una cicatriz en el cuello. Desde el principio vemos a un perro noble, frágil, que perdió en la carrera de obstáculos porque se tropezó. A partir de este suceso podríamos suponer que es distraído. Intenta relacionarse de manera amigable con los otros competidores. En la primera prueba se pone en evidencia como un personaje metódico y tranquilo. Ya en la cuarta escena se descubre su inteligencia: es un perro observador, analítico, curioso, gran lector, no le gusta discutir y es muy buen argumentador; además, se preocupa sinceramente por los demás. Sus análisis siempre están basados en datos curiosos como la invención de la nariz artificial por parte de los chinos [518], o la historia de cómo fueron creados los dóberman. Por otra parte, es un personaje de principios inquebrantables que no acepta el pacto que le propone Odín para sacar a John-John de la competencia. Es un perro que sabe mucho de filosofía gracias a su última dueña Isabel, una chica invidente que estudiaba ese saber y que lo llamaba Enmanuel Can, en homenaje a Enmanuel Kant [537]. Antes de ella, tenía un dueño que lo hacía participar en peleas clandestinas y que si cometía algún error, le pegaba hasta casi matarlo [538]. Enmanuel ha tomado la decisión de presentarse para el puesto porque Isabel, su antigua dueña, fue víctima de un ataque terrorista y él quiere impedir que el número de víctimas de atentados, siga creciendo.

La caracterización verbal explícita transitiva que Odín hace de Enmanuel, lo dibuja como una serpiente embaucadora: taimado como un reptil [525]. No obstante, las acciones y palabras de Enmanuel contradicen por completo las apreciaciones de Odín. Por último vale señalar que Enmanuel es un personaje que, al igual que Boris Spasski, el *alter ego* de Bailén en *Reikiavik*, es honesto y no antepone a sus principios, sus deseos personales. Esto lo demuestra cuando Casius le pregunta ¿quién es el candidato idóneo para quedarse con el puesto?, y él responde que el más apto es John-John.

---

<sup>34</sup>“raza reconocida por su firme carácter, su inteligencia y su vigor, así como por ser una de las más queridas y admiradas por los amantes de los perros dada su natural nobleza y su seguridad, que inspiran respeto” [Barrera Benítez, 2009a: 52].



#### D) Caracterización de Odín

CON BASE EN la caracterización implícita verbal reflexiva, se descubre que Odín es un Rottwailer impuro<sup>35</sup>. Personaje hosco que se cree más que los demás, arrogante, egocéntrico y soberbio. Esto lo demuestra en el trato con Enmanuel y con John-John y en la manera como se comporta en la primera prueba (sin moverse del sitio, con solo su nariz está seguro de que trazará a la perfección el recorrido del hombre enfermo) [517]. También es un perro prevenido que no aceptará el trabajo hasta que no le digan cuales son las condiciones [518] y, aunque él mismo dice que es cruce de dos chulos callejeros, es exquisito en la comida. No tiene respeto por nadie; incluso, trata al Ser humano como su sirviente: “Tengo hambre. Tráeme más. ¿No me has oído? Otro filete, volando” [519]. También se burla de las “cámaras-personas” a las que Enmanuel se refiere, señalando al público. Es un personaje con lenguaje de la calle que se precia de ser sincero: “estas de coña” [519], “tiene menos calle que Venecia” [520], “si hay que chupársela a alguien aquí esta mi boquita” [520]. No tiene ningún problema en ser deshonesto y mentiroso con tal de lograr sus objetivos. Hace recordar, sin duda, a Yago, el antagonista del *Otelo* de Shakespeare, que intenta engañar todo el tiempo a todos los demás personajes, sirviéndose de la palabra y para conseguir la dignidad militar que ocupa Otelo. Odín es, además, un personaje metalizado y negativista: lo único que le importa es el dinero y tiene un punto de vista desesperanzado de los perros, de los humanos y de la vida en general. Llegó incluso a trabajar “en un programa de depuración de perros ilegales” [533]. Dice en determinado momento a John-John: “Los perros no tenemos lado, ni patria, ni casa. No me caes bien, chico, pero voy a darte un buen consejo: no te metas en las cosas de los hombres” [528].

La caracterización explícita verbal reflexiva lo describe como un perro que no sabe idiomas, carece de familia y de hijos, considera a la calle como su universidad y tiene un sentido del olfato, excepcional. No cree en dios, trabaja en aduanas, descubriendo a los hombres que van clandestinizados en los camiones. En el pasado trabajaba detectando

---

<sup>35</sup> Cito aquí las similitudes que Barrera Benítez propone entre la raza del perro y el personaje de Mayorga: “Odín es un “rottweiler impuro”. Se trata de una raza que se ha usado para labores de defensa y, aunque han sido descritos como perros amistosos, alegres, tranquilos, fieles, obedientes y con predisposición al trabajo, también se ha discutido mucho sobre su agresividad genética. Se dice que suelen ser perros calmados, seguros de sí mismos, capaces de reaccionar ante los desconocidos con escasa confianza, características que de alguna manera reconocemos en su definida personalidad en el texto de Mayorga desde la primera escena en Odín” [2009a: 52].

tumores y cáncer. Le gusta mucho el solomillo y aparearse con una nueva hembra cada tres meses. Se considera a si mismo un mercenario al que solo le importa su propio bienestar y está seguro de ser el mejor de los tres para ser el nuevo K7. En la caracterización explícita verbal transitiva que hace de él Casius, se reafirma que “su olfato es formidable” [531].

### **E) Caracterización de John-John**

JOHN-JOHN ES FRUTO de un cruce de varias razas, tiene tres años de edad y es descendiente de perros que siempre han hecho el trabajo para el cual se compite ahora. Es un personaje hiperactivo, eufórico, caótico, engreído e irascible que quiere ganarse, a como dé lugar, la simpatía de Casius y de el Ser humano. Por eso, cuando éste lanza un muñequito de goma, va corriendo por él, y cuando Casius dice que se puede cantar en la primera prueba, canta sin parar.

Es un perro ingenuo, muy influenciable, que se deja engañar con facilidad de Odín. Dado el hecho de que solo está preparado para pruebas de resistencia física, demuestra un carácter inseguro, como cuando alguno de los perros da una nueva mirada a las situaciones; en el caso de Enmanuel, dudó de que en la primera prueba lo que se estuviese evaluando fuese el olfato. Su inseguridad se sigue demostrando cuando le dice a Enmanuel: “Te crees que soy un saco de músculos sin cerebro. Un fortachón gilipollas” [519]. De esta manera se pone en evidencia lo que él piensa de sí mismo: de ahí proviene su inseguridad. Sufre intensos dolores de cabeza que subsana tomando pastillas. Esta problemática de salud tiene una razón de ser de la que sospecha Enmanuel al final de la obra: es posible que al ser un perro con tantos cruces, tenga el cerebro más grande que el cráneo. Dice Enmanuel: “Probablemente tienes cerebro de pitbull y cráneo de Rottweiler” [541].

Según la caracterización explícita verbal transitiva que hace Odín de John-John, es un perro con orejas de bóxer, hocico de rottweiler y movimientos de pitbull que escucha todo el tiempo, a través de unos auriculares, sonidos de explosiones, gritos y ambulancias. Enmanuel dice que habla como un dogo y Casius, que es un perro impulsivo. Todas estas peculiaridades quedan demostradas en su caracterización implícita verbal y extraverbal.

Lo más interesante es su gran contradicción, que lo convierte, sin duda, en el personaje más cómico de la obra. Es un perro fortachón y “agresivo” que amenaza con matar a sus contrincantes pero nunca ha matado a nadie en realidad. Es un “niño” ingenuo y vulnerable que todo lo que sabe lo aprendió en un costoso colegio para perros antiterroristas. Como no entiende muy bien de filosofía, se deja enredar fácilmente por Enmanuel. Este le provoca confusiones que dan pie a parlamentos llenos de comicidad, como cuando dice: “¿Has oído de un apostador llamado Pascal?” [525]. Por otra parte es, según él: “40% bóxer, 30% rottweiler, 15% pitbull, 15% dogo” [521]. Debería ser el perro perfecto; no obstante, su experimento resulta contraproducente: el perro construido en un laboratorio sufre terribles dolores de cabeza y no sabe pensar por él mismo.

#### **F) Caracterización de Casius y del Ser humano**

La acotación dibuja a Casius como un perro labrador viejo, tuerto y cojo. Es el portador del collar blanco K7 que será entregado a alguno de los tres competidores. Sabemos muy poco de él: tras una acotación en la transición de la escena XII a la XIII, Mayorga informa que este personaje pide una música que solo él puede escuchar.

Por la caracterización explícita verbal transitiva que hace John-John de Casius, sabemos que es un perro famoso en el gremio, casi un héroe [517]. Él mismo se describe como alguien a quien las pesadillas no lo dejan dormir, pues en sueños se le aparecen todos los animales y hombres que ha asesinado. También sufre de terribles dolores de cabeza y hasta se infunde miedo él mismo [535].

Por último tenemos al Ser humano, del cual sabemos muy poco. Es un personaje eminentemente funcional. No habla en toda la obra: solo lleva los perros de un lugar a otro, los alimenta, los detiene o castiga sin van a pelear, etc. Al final, este personaje encarna una significación dentro de la obra. De ella hablaremos más adelante.

#### **4.4.4. NIVEL SINTÁCTICO**

##### **A) Enmanuel y Odín**

ENMANUEL BUSCA ENTABLAR una relación amistosa con Odín pero a éste no le interesa para nada; incluso, lo trata con desprecio. No obstante, cuando los dejan solos, Odín

cambia diametralmente su actitud: se vuelve cordial con Enmanuel pero solo para convencerlo de eliminar a John-John de la competencia. Como no le aceptan el pacto, Odín vuelve al desprecio de antes. Enmanuel solo entra en conflicto con Odín cuando descubre la indiferencia de éste ante las víctimas de los atentados terroristas. Decide, entonces, enfrentársele directamente: “Enmanuel: Voy a ganar ese collar sólo para que no lo ganes tú”. En esta situación es curioso que Enmanuel y Odin tienen un dialogo muy parecido al de Berganza y Cipión en *Palabra de perro*; en ambos casos, Cipión y Enmanuel acusan de ser cínicos a Berganza y a Odin:

Cipión: A la maldita plaga de la murmuración dale el nombre que quieras, que ella te dará el nombre de cínico, que quiere decir “perro filósofo”, es decir, criticón.

El diálogo de *La paz perpetua* es:

Enmanuel: Eres un cínico. ¿Sabes que los griegos llamaban así, “cínicos”, a unos filósofos que imitaban a los perros?

Odín: “Cínico”. Me gusta. Suena bien: “Odín, el cínico” [528].

Así como Odín provoca, con sus comentarios, que Enmanuel se le enfrente directamente, Enmanuel logra sacarlo de quicio con sus reflexiones filosóficas. Odín no soporta lo que, para él, son sólo pedanterías de Enmanuel:

Odín- ¡Basta! (*Al espectador-cámara.*) Sáquelo de aquí, eche al pedantón antes de que nos vuelva locos. (*A Enmanuel.*) Si vuelves a decir una puta palabra en griego, te juro que te te... [529].

## **B) Odín y John-John**

ENTRE LOS DOS hay pelea constante, pues cada cual quieren ser más que el otro y hacérselo saber. Odín busca todo el tiempo provocar a John-John (que siempre cae en la trampa) y se pone agresivo. No obstante, al igual que pasó con Enmanuel, finge ser amistoso con John-John con el fin de convencerlo de matar a Enmanuel. Como aquel acepta el trato, su relación se transforma en amistosa, pero cuando comprueba Odín que John-John se ha dejado enredar por Enmanuel y no ha hecho nada de lo que le pedía, vuelve a maltratarlo verbalmente, buscando provocar su carácter irascible.

### **C) John-John y Enmanuel**

A JOHN-JOHN LE molesta que Enmanuel piense tan distinto y analice las situaciones de una manera totalmente opuesta. Es agresivo con él porque lo descoloca y lo hace sentir inseguro. Piensa que Enmanuel solo quiere dársele de listo. De otro lado y aconsejado por Odín, John-John decide matar a Enmanuel, pero éste saca provecho de su propia inteligencia y con gran habilidad logra introducir a John-John en el complejo dilema filosófico de Pascal sobre la existencia o no de Dios. Enmanuel, en últimas, no se entiende bien con John-John, pero le tiene pesar porque es consiente de su ceguera e ingenuidad. Del siguiente diálogo se deriva lo afirmado anteriormente:

Enmanuel- No es la filosofía. ¿Sabes por qué creo que te duele? Porque tu cerebro, cuando te excitas, es más grande que tu cráneo. Seguro que también te duele cuando estás con una hembra.

John-John- Es verdad.

Enmanuel- Cuando el cerebro se excita, te duele. Es por todos esos cruces.

Probablemente, tienes cerebro de pitbull y cráneo de rottweiler.

John-John- ¿Se equivocaron?

Enmanuel- O no. Quizá piensen que, cuanto más te duela la cabeza en momentos críticos, mejor perro serás [541].

### **D) Odín y Casius**

ODÍN TIENE UNA personalidad tan imponente y es tan hábil y manipulador en las relaciones, que en su encuentro “personal” con Casius, logra ponerse por encima de éste, trocando los estatus: pareciera que es Casius quien le está pidiendo que trabaje para ellos, y no él quien está pidiendo el trabajo:

Odín: Piénselo, Casius, y cuando lo haya pensado, procure hacerme una buena oferta (...) Usted no va a darme ni a quitarme nada. Serán sus amos los que decidan. Y si sus amos comprenden que soy el mejor, y soy el mejor, pagarán lo que les pida. Porque están muertos de miedo, sus amos, y darían cualquier cosa por tener un poquito menos de miedo. Si se lo pido, me besarán los pies. Claro que es peligroso, claro que puedo reventar, pero vale la pena. Ahora yo soy el amo [532].

Odín llega, incluso, a llamar a Casius, “despojo”; no obstante, el perro anciano al final demuestra quién es el que tiene el poder en esta relación. Casius desestabiliza al joven al recordarle que se le olvidó colocar en su currículum que había sido asesino de perros. Dice Casius: “Nos preguntamos, por qué. ¿Le daba vergüenza? ¿Será que “Odín el cínico” es capaz de sentir vergüenza?” [533].

#### **E) John-John y Casius**

EN EL MOMENTO en que ocurre el encuentro cercano entre estos dos personajes, la inseguridad y el complejo de no ser inteligente de John-John, ha llegado a su punto más alto. Durante dicha escena busca, a como dé lugar, demostrarle a Casius que sí sabe pensar; además, le manifiesta constantemente que sueña con ser como él. Casius, por su parte, parece tener cierta empatía con John-John o que este perro le genera compasión: en la escena de la entrevista, parece querer desalentarlo al respecto del trabajo, contándole que ha sido miserable su vida por razón de ser un K7.

#### **F) Enmanuel y Casius**

CUANDO SE ENCUENTRAN a solas estos dos personajes, Enmanuel está confundido, distraído: no está seguro de querer aceptar el puesto, no sabe muy bien por qué no lo han descartado siendo, como es, un perro con menor fuerza e instinto canino, comparado con los otros dos aspirantes. Entre Enmanuel y Casius se entabla la relación fría y distante propia de una entrevista laboral. El segundo intenta averiguar las verdaderas razones por la que Enmanuel quiere el trabajo y éste, esconder al máximo su pasado. Sus respuestas son cortas y concisas, escuetas. No obstante, al final de la escena, Casius desarma a Enmanuel –como en su momento lo hizo con Odín-, señalándole lo que lo hizo sospechar de su verdadera personalidad:

Casius- Una cosa más, Enmanuel. Cuando John-John atacó a Odín... Usted se quedó al margen, mirando. Nos sorprendió su neutralidad. Nos sorprendió que su decisión fuese no hacer nada. *Antes de que Enmanuel acierte a responder, Casius sale; detrás de él lo hace el Humano* [540].

### **G) Ser Humano y los cuatro perros**

EL HUMANO EN un principio parece ser subalterno de Casius, pues éste le ordena absolutamente todo lo que tiene que hacer; no obstante, al final de la obra nos damos cuenta de que es Casius quién está al servicio del Humano. Al principio de la obra, en la acotación, Mayorga nos dice que el Humano se comunica con los animales meramente por monosílabos y es solo al final cuando entabla una relación, particularmente con Enmanuel: lo intenta convencer de que debe ser fiel a las convicciones de la empresa que defiende de manera inquebrantable la democracia, y para eso el K7 debe, en algunas ocasiones -como la de la escena final-, pasar por encima de la ley, matando a un sospechoso. Esto para asegurar la salvación de vidas inocentes, como la de Isabel. A Enmanuel estos argumentos no le convencen: él quiere entablar conversación con el hombre, antes de actuar en contra o a favor de él. El Humano se niega rotundamente y Enmanuel, como ya sabemos, muere asesinado por sus dos contendientes.

### **H) FUNCIÓN PRAGMÁTICA**

ENMANUEL ES, SIN DUDA, quién desempeña la función de *personaje-dramaturgo*, pues es el *portavoz* de las ideas de Mayorga desde un principio. En la entrevista con Casius, por ejemplo, rechaza la primera propuesta de éste, de describirse en un minuto, porque prefiere pasar directamente al diálogo [537]. Lo mismo hace Mayorga: basado en las ideas de Benjamin, renuncia a una dimensión monológica del discurso y privilegia la dialógica en su teatro, pues es en la exposición de las ideas donde la verdad se manifiesta. Una verdad que, en otras palabras, no se vincula al discurso lineal de un yo emisor, sino a su quiebre en voces plurales [Peral Vega, 2015: 15].

Por otra parte, Enmanuel se presenta para el trabajo con la pretensión de impedir que haya más víctimas del terrorismo y, de esa manera, reivindicar la memoria de su antigua dueña. El tiene claro que se trata de una deuda que jamás podrá pagar [540], pero tiene que hacer algo al menos. El propósito de este personaje coincide con la gran necesidad de transformar la historia que Mayorga adopta de la filosofía benjaminiana. Así mismo, Berganza y Cipión, al final de la obra, luchan por su libertad; Harriet libera a Heródoto; Rebeca canta la canción de cuna; y el mismo Enmanuel defiende hasta al último momento al hombre que está en la puerta B. A todos los impulsa el deseo y la

necesidad imperiosa de hacer justicia, rompiendo la cadena de repetición de la historia de los vencedores. El objetivo de Mayorga por medio de todos estos personajes, es construir una memoria de la humanidad soportada en los olvidados, los perdedores, aquellos que pueden ofrecer una vivencia distinta a la que se ha transmitido [Peral Vega, 2015: 33].

En esta obra, como lo hemos visto en otras como *Himmelweg* o *Últimas palabras de Copito de Nieve*, al espectador se le asigna una función muy importante dentro del acontecimiento escénico. En este caso, Enmanuel, el pastor alemán, sospecha que aquello que está en un extremo de la habitación de dos puertas, son cámaras que vigilan todo el tiempo lo que hacen los tres perros: “Enmanuel: Ya os he dicho: nos observan. Seguro que hay micrófonos por todas partes (señalando a un espectador). ¿No es eso una cámara?” [519]. Es así como los espectadores se convierten en “cámaras” al servicio de los jefes de la empresa antiterrorista que está haciendo la selección. El público se convierte, entonces, en informante directo de aquellos que lo deciden todo. Esta sospecha acerca de los espectadores, se reafirma en la escena privada entre Odín y Casius en la que éste, con el fin de vengarse de las ofensas del primero, le dice: “Nos preguntamos por qué. ¿Le daba vergüenza? ¿Será que “Odín el cínico” es capaz de sentir vergüenza?” [533]. Este parlamento demuestra que, en efecto, los tres perros están siendo observados todo el tiempo por las cámaras-público.

La función de *personaje-público* dentro de esta obra en particular, en mi opinión hace una crítica directa al espectador: son los hombres, las “cámaras” que registran toda esta realidad y, sin embargo, permanecen pasivos como espectadores de teatro. No hacen nada para transformar la realidad.

#### **I) FUNCIÓN ARGUMENTAL Y PERSONAJE Y ACCIÓN**

EL CAMPO SEMÁNTICO de la obra está dividido entre el entorno (la competencia) y el anti-entorno (la elección del nuevo K7). Este arco de acción dinámica no se logra consumir en su totalidad pues el final de la obra es el asesinato de Enmanuel a manos de Odín y John-John, y después no sabemos si alguno de ellos se queda con el collar o si, acto seguido, son asesinados por el Humano porque no cumplen con los requerimientos específicos para el cargo.



Con respecto a la sustancialidad o funcionalidad de los personajes, reconocemos claramente que Casius y el Ser Humano tienden más hacia la funcionalidad, aunque en la escena final el Humano encarna un significado en particular. Los otros dos perros, Odín y John-John, están a medio camino entre funcionales y sustanciales, ya que cada uno representa un punto de vista diferente frente a la situación. Y por último tenemos a Enmanuel, un personaje eminentemente sustancial: sobre sus hombros reposa todo el significado de la obra; toda la trama está dispuesta para nutrir su carácter y todo el entramado dramático de la pieza apunta hacia el final en que desvela la mentira que recubre las convicciones acerca de democracia y justicia aceptadas en nuestro presente.

#### **4.4.5. NIVEL SEMÁNTICO**

A TRAVÉS DE toda la obra, Mayorga presenta un organismo llamado K7, una especie de empresa o entidad encargada de combatir el terrorismo en todo el mundo. Esta institución ha reunido a 100 perros [516], para de ellos escoger a los tres mejores y seleccionar finalmente a uno para el importante puesto de agente K7. Desde un principio, la organización carga con los paradigmas reconocibles en la realidad capitalista, que Mayorga busca cuestionar por medio de la obra. A saber: la competencia salvaje, la lucha “a muerte” por lograr un único puesto, el hecho de que no importa si se tiene que pasar por encima de los demás para conseguirlo, el trato humillante e inhumano al que son sometidos los aspirantes a trabajar en determinadas empresas. Aspirantes que son hacinados en espacios en los que no están cómodos, donde nadie da explicaciones claras y en los que los contendientes esperan atemorizados cualquier cosa nueva que pueda suceder: un ambiente muy similar al que se propone en la obra de Jordi Galcerán: *El método Grönholm*.

Por otra parte, gracias a la segunda de las pruebas a las que se somete a los perros (el test de 10 preguntas), se comienza a ver, sin tapujos, la ideología de la empresa -cuyos representantes son, claramente, Casius y el Ser Humano-. En el caso de varias preguntas del test, las tres posibilidades de respuesta solo dan opciones relacionadas con una forma particular de pensamiento: la que defiende una posición agresiva, radical e inflexible en cualquiera de las situaciones en que, según ellos, se perciba una amenaza terrorista.

La ideología por la que propugna la institución y que se ve reflejada en la forma como está diseñada la competencia entre los perros, la manera como son tratados por Casius y el Ser Humano, la forma como se tratan entre ellos así como los contenidos de los parlamentos finales del Humano, todo esto sienta sus bases en el concepto de lo político y la teoría de partiso de Carl Schmitt, jurista alemán renombrado del siglo XX cuyos planteamientos sirvieron de base a los nacionalsocialistas para hacerse con el poder en Alemania, en el periodo de las Entreguerras. Las ideas de Schmitt defienden que lo específico de la política es la distinción entre amigo y enemigo. Esta diferenciación, según él, “ofrece una definición conceptual, entendida en el sentido de un criterio y no como una definición exhaustiva ni como una expresión de contenidos” [2014: 15-16]. Y esta noción viene a explicar, en resumidas cuentas, que la existencia del otro pone en peligro nuestra propia existencia, así que no hay otra opción que rechazarlo o combatirlo (y, si es del caso, eliminarlo). A esta idea de lo político se suma el concepto de democracia entendido como “Estado total”, concepto usado para distinguir entre amigo o enemigo del Estado. En palabras de Schmitt:

Al Estado, en cuanto unidad sustancialmente política, le compete el *jus belli*, o sea la posibilidad real de determinar al enemigo y combatirlo en casos concretos y por la fuerza de una decisión propia (...) el Estado como unidad política decisiva ha concentrado en sus manos una atribución inmensa: la posibilidad de hacer la guerra y, por consiguiente, a menudo, de disponer de la vida de los hombres. En efecto, el *jus belli* contiene una disposición de este tipo; ello implica la doble posibilidad de obtener de los miembros del propio pueblo la disponibilidad a morir y a matar, y la de matar a los hombres que están de parte del enemigo [2014: 28].

Este Estado tiene por objeto, “lograr, por sobre todo, una pacificación completa dentro del Estado y su territorio; construir “la tranquilidad, la seguridad y el orden” [Schmitt, 2014: 28].

Vemos, entonces, cómo el discurso del Humano (que en efecto es solo eso: un discurso, pues este no es un personaje construido como los otros) responde a un enfoque de raíz schmittiana:

Humano: Nos decepciona oír en su boca frases hechas. Piense por sí mismo, ¡sapere aude! ¡Derechos! ¡Democracia! ¿Qué derechos habría sin nosotros?, ¿Qué democracia? Somos el corazón de la democracia, aquí se salva cada día la democracia. ¡Ley! Amamos tanto la ley que, aunque quizá ese hombre quiera destruirla, lo tratamos conforme a la ley.

Siempre que ello sea compatible con nuestra primera misión, que es defender la ley. Y es que, para salvar la ley, a veces es necesario suspenderla. Pero esa decisión sólo debe tomarla alguien que sienta un profundo amor por la ley. Alguien que nunca emplee la fuerza para humillar, ni para vengarse, ni para castigar. ¿Ama usted la ley tanto como yo la amo, Enmanuel? Entonces, no dejará que Odín y John-John se acerquen a ese hombre. ¡Valores! La vida, ¿no le parece un importante valor? Los derechos de ese hombre, ¿son más valiosos que el derecho a la vida de un inocente? Pero, ¿y si él fuese inocente?, se pregunta. Sí, Enmanuel, ese hombre puede ser inocente. Podemos equivocarnos como se equivocan los jueces. Nosotros no somos jueces, salvamos vidas. ¿No es una apuesta demasiado alta, poner vidas en peligro sólo porque ese hombre quizá no sea culpable? [543].

El Humano intenta, basado en la mencionada teoría, persuadir a Enmanuel de que está equivocado al no aceptar que la ley debe ser violada para ser defendida, en algunos casos. Enmanuel se niega a aceptar esta sentencia y, por tanto, es declarado enemigo. Y, acto seguido, asesinado.

El discurso del Humano pone también de relieve otro de los temas fundamentales que aborda la dramaturgia mayorguiana y es la manipulación del lenguaje. El Humano se erige como defensor sacrificado de la libertad, de la paz y la justicia y, por sentirse y creerse el gran héroe que salva a la humanidad de los enemigos (él mismo señala quienes son), se otorga el derecho de torturar o asesinar hombres posiblemente inocentes. Todo este falso entramado, como dice Peral Vega “configura escénicamente una eficaz metonimia del lenguaje político de la Modernidad, orgulloso siempre de autoabastecerse de términos que han perdido ya cualquier relación directa con su verdad referencial y que son, en consecuencia, perpetuadores de una gran falacia [2015: 33].

Entrando a analizar, de manera detallada, los significados que representan a cada uno de los personajes, encontramos cómo, con John-John, Mayorga busca construir todo un universo ficticio capaz de poner en evidencia el grado de obsesión al que pueden llegar los gobiernos autoritarios que se precian de ser los más preparados para combatir el terrorismo. Este perro-mezcla realizada en laboratorio, construido “científicamente” para ser el arma más eficaz en contra del terrorismo, se ha formado durante año y medio en un colegio de seis mil euros el semestre (en el que a los perros se les impide llorar aunque estén sintiendo dolor, y son obligados a aguantar hambre y sed, así como a escuchar todo el tiempo explosiones y a neutralizar hombres-bomba). En resumen, este perro es una víctima de toda maquinaria que los Estados poderosos ponen en marcha para centralizar

su “enemigo” y para, de esa manera, lograr que la población del país crea que el único enemigo es el que propone el Estado. Además de todo este engranaje, a quienes forman los hacen sentir orgullosos de ser grandes héroes y protectores de las naciones. En definitiva, el mismo orgullo que John-John siente todo el tiempo y que es lo que le impulsa a buscar a como dé lugar el collar K7.

Por su parte, Odín representa en la obra todas aquellas personas que se mueven siempre en la dirección de su propio bienestar, si es del caso, desideologizándose y sirviendo al mejor pagador. Parten de la base de que en el mundo todos son malos y, entonces, no queda otra opción que unirse a esa masa desesperanzada, pesimista y desconfiada, que nunca piensa en el otro.

En contraposición a estos dos personajes encontramos a Enmanuel que representa, en cambio, la convicción de que la única manera de encontrar destellos de verdad en una situación es alejándose de los juicios radicales y absolutistas y acercándose a la duda y al diálogo entre ideas y pensamientos. Este personaje simboliza la mirada crítica constante ante la realidad, que a través de reflexiones, basadas sobre todo en el respeto al otro, logra alumbrar verdaderamente el uso de palabras como libertad y justicia. Enmanuel sostiene, además, con su decisión de hacer algo en memoria de su ama muerta, que la emoción sensible del ser humano y su amor hacia otro, son herramientas valiosísimas para la reconstrucción del presente como espacio de reivindicación y rescate de las víctimas del pasado.

Otro de los temas que Mayorga aborda en esta obra, y que ha tocado antes en *La tortuga de Darwin*, es el de la existencia o no de Dios. Enmanuel, al igual que Harriet, reflexiona sobre este tema. El primero juzga importante saber de teología para poder ser un K7; toma en cuenta que quienes ponen bombas “dicen que tienen a Dios a su lado”, y aquellos que matan, muchas veces lo hacen “en nombre de Dios” [524]. Y si en la *Tortuga de Darwin*, Harriet se basa en Darwin y su teoría del evolucionismo para negar toda existencia de un ser supremo, Enmanuel, en *La paz perpetua*, cita la apuesta de Pascal que afirma que: “tanto la existencia de Dios como su inexistencia son indemostrables” y, por tanto, lo mejor es apostar por que “Dios existe” pues, si es cierto, se gana la vida eterna (y si se afirma que “Dios no existe” y realmente existe, se sufrirá el castigo del infierno) [524]. Más tarde, Enmanuel llega a la conclusión de que “Dios es la

idea de algo deseado pero inalcanzable”, pues “No interviene en la historia, no reparte ni premios ni castigos” [529]. Los “pensamientos” de estos dos animales en torno a Dios, se asemejan en cuanto que la noción de Dios, sea cual sea, no influye en el destino de los hombres y, por tanto, son éstos quienes deben asumir la responsabilidad absoluta de todo lo que pasa o no dentro de su realidad.

Por último, siguiendo el hilo de nuestra reflexión sobre la relación entre el animal no humano y el hombre en la obra de Mayorga, vemos cómo en *La paz perpetua* se modifica dicha relación y no es porque el trato del humano hacia el animal sea distinto. En esta obra, como en las tres anteriores, los animales son maltratados y cosificados por los humanos. Lo que cambia radicalmente es en el punto de vista del animal hacia el humano. En *La paz perpetua*, todos los perros, a excepción de Enmanuel, ignoran que están siendo explotados por los humanos, como -en cambio, en sus respectivas obras- bien lo saben Harriet, Copito de Nieve, el Mono Negro, Berganza y Cipión. Aquí, Casius, John-John y Odín se sienten orgullosos o al menos cómodos haciendo lo que hacen. No obstante, podríamos decir que Odín sí es consciente pero no le importa: es apático ante todos, sean animales humanos o no humanos:

Odín: Pasé por la perrera. Un día, un tío te señala con el dedo. Te llevan a la mansión de una marquesa, a inflarte de bombones, o a un laboratorio a probar jarabes, a ver si te pones azul o si la espichas. Ésa es mi idea de Dios [533].

Enmanuel, como ya hemos dicho, sí es consciente de la explotación; la descubre gracias a Isabel, su antigua dueña:

Enmanuel: Cuando la conocí, Isabel me pareció una chica rara. Se movía raro, me miraba raro. Hasta que comprendí lo que le pasaba. Fue difícil para mí al principio. No digo acompañar a una ciega, digo entender las nuevas reglas. Entender que ella no quería utilizarme. Eso es lo más importante que aprendí a su lado. Aparte de otras cosas menores. Pascal, por ejemplo. El padre le leía las lecciones en voz alta [539].

A Odín no le importa en absoluto lo humano porque sabe que de la raza humana nada puede esperar; John-John es una víctima de la superioridad humana frente al animal, pero no es consciente de ello; y Enmanuel ve al humano como a un igual, gracias a Isabel. El punto de vista de cada uno frente al humano se pone en evidencia, claramente, en la respuesta de los tres a la siguiente pregunta: “¿Qué es para usted el hombre que lo lleva por la correa?”. Odín responde: “Ni lo siento”; John-John dice: “Lección número cien y

última: “Un día un hombre se te entregará. /Hermano del hombre el perro será” [536]; y Enmanuel responde: “No lo sé. No lo conozco” [540].

Esta modificación de la mirada animal hacia el humano -como dijimos antes- cambia la manera como Mayorga aborda sus personajes animales en esta obra en particular. Si con sus anteriores obras de animales construyó más una interioridad del ser animal, un punto de vista del animal hacia el humano (y, desde ese lugar, criticó la condición humana), en *La paz perpetua* hace uso de estos personajes más para ejemplarizar conductas y pensamientos humanos que para hablar desde el punto de vista del ser animal. Esta reflexión encuentra resonancia en las ideas de Erwan Burel, en su investigación sobre *La paz perpetua*; al final del estudio, el autor llega a la conclusión de que el espectador se pregunta sobre el “estatuto de los personajes de la pieza. ¿Serán humanos? ¿Serán animales?”, y concluye que, en definitiva, se trata de una “metáfora de la condición humana que ha sido pisoteada por esa sociedad contemporánea del terror, una condición humana entonces reducida al puro estado de bestia que funciona según sus instintos básicos” [2011: 22].

#### 4.4.6. NIVEL PRAGMÁTICO

*LA PAZ PERPETUA* SE estrenó en abril del 2008 en el Teatro María Guerrero, bajo la dirección de José Luis Gómez. El director crea en el escenario una especie de sótano semicircular con dos ventiladores en la parte superior de la pared (además de tener las dos puertas y el espacio para tomar agua, propuesto por Mayorga, tiene una especie de ascensor por donde salen y entran los personajes). Este sótano siempre está impregnado de azules y grises y de sonidos estridentes que empapan de mayor sordidez el ambiente. Las luces, la oscuridad y los sonidos, juegan constantemente con los actores, buscan mantenerlos en estado de alerta y, a la vez, temerosos de lo que pueda pasar.

Una de las grandes novedades de esta realización escénica pasa por la forma como el director construye la morfología de los personajes perros: crea para la ficción mayorguiana un nuevo ser, al que denomina “can bípedo”. De esta manera, los cuatro personajes perros mantienen de dichos animales los gestos, los ladridos, algunas posturas específicas, acciones como oler o las peleas y también la inocencia propia de algunos

canes, pero no andan en cuatro patas sino en dos. A continuación transcribo los argumentos que da José Luis Gómez para llegar a esta construcción escénica:

Creo que la imitación simple de un perro, mimetizar un perro hubiese sido mortal para el espectáculo, muy lesivo. ¿Por qué? La imitación directa implica una ingenuidad que no es la visión del autor; la visión del autor es muy compleja. Los animales hablan como seres humanos, tienen familia, tienen padre y madre, van a un colegio. Sin embargo también tienen amo, es decir, son genuinamente animales. Que los perros sean perro y hombre es una implicación, una propuesta imaginaria del autor que en principio parecía problemática para la escena. Hice dos talleres de exploración con los actores, en concreto con los tres perros, para dilucidar el tema. Me di cuenta que había una energía muy potente por lo cual los actores empezaron a entrenar físicamente de una manera regular. Estudiamos el asunto hasta que un día me sobrevino una especie de iluminación: no son perros, son canes bípedos. Este concepto, can bípedo, cogió forma y fue el detonante. Posteriormente ha habido una exploración por mi parte para llevar a los actores a una creación física concreta de este concepto clave [2008: 19].

Esta propuesta escénica consistente en construir externamente un ser a medio camino entre perro y hombre, refuerza aún más nuestra idea de que, a diferencia de lo que hace en otras obras, Mayorga con *La paz perpetua* se aleja del punto de vista animal y solo utiliza la forma de éste para cuestionar actitudes y pensamientos humanos. Esta mezcla apofénica entre hombre y perro, aumenta la curiosidad del espectador. Con ella se tornan más interesantes para el público los temas que toca la obra; éste se implica mucho más en la experiencia poética que le ofrece el texto. El mismo Mayorga -en una entrevista que le hicieron sobre *La paz perpetua*- explicó que, al igual que Esopo, él utiliza animales para tomar una distancia que le permita una mirada crítica sobre la conducta humana:

Desde antes de Esopo, las fábulas con animales nos han permitido ganar una distancia desde la que observar críticamente la vida humana. En este caso, se trata de animales violentos que observan un tipo de violencia que es, en efecto, específicamente humana. Cuando tiene lugar un atentado terrorista, solemos oír expresiones como “son unos animales”. Sin embargo, los animales matan a un rival concreto para comer o para defender o conquistar un territorio. El asesinato indiscriminado y fríamente organizado de inocentes, de gentes que pasaban por allí, a la búsqueda de una cabecera en el telediario o de un titular en el periódico, es una violencia de una crueldad típicamente humana, que horroriza a un pastor alemán como Enmanuel [2008a: 14].

Este comentario también nos conduce a ver que, a través de la creación de personajes animales para su teatro, Mayorga busca cuestionar la forma errada como adjetivamos con la palabra “animal”: la utilizamos para referirnos a las conductas

inhumanas de las personas, sin detenernos a pensar que un animal jamás actuaría de esa manera. Le adjudicamos al animal nuestras faltas más graves como especie ¿Será una manera de lidiar con nuestra culpabilidad?, ¿Nos aprovechamos de que los animales no pueden hablar nuestro lenguaje para culparlos a ellos?.

Continuando con la idea de canes bípedos, vemos cómo, en el montaje, los cuatro actores que los encarnan, llevan una dentadura postiza que se asemeja a colmillos filudos, comen utilizando las manos pero beben agua como los perros. Y, en la segunda prueba, en el test de selección múltiple, tiene que escribir. Esta acción, dentro de la realización escénica, refuerza más la idea de personaje-metáfora. La utilización de personajes perros para poner en evidencia las conductas (a veces inhumanas) de las personas: la manera como se lleva a cabo la selección del nuevo K7, que parece un entrenamiento o competencia militar y, también, la forma como son tratados, la constante y impetuosa actividad física de los canes, el vestuario que les colocan cuando son sometidos a pruebas médicas, etc.

Odín -que es interpretado por José Luis Alcobendas- tiene respiración y movimientos caninos cuando despierta, pero después se pone de pie y va a por agua, como un ser humano cualquiera. Está vestido como humano con unos vaqueros marrones, una camiseta rosa, una chaqueta morada y zapatos negros, y tiene un brazalete grande en la muñeca derecha. La ropa que lleva está muy sucia y desgastada. Su interpretación es muy acertada sobre todo cuando intenta, en las escenas V y VI, poner a Enmanuel en contra de John-John y viceversa. Quizás se echa en falta que se desarrolle un poco más el carácter provocador que acompaña al personaje en todas las escenas y que agudiza su crueldad y cinismo. Por su parte Enmanuel (Israel Elejalde) -al igual que Odín-, está vestido con unos vaqueros azules que le quedan grandes, unos zapatos tenis color plata, una camisa azul y una chaqueta marrón. También camina como humano y lo único que tiene de perro es su respiración y la forma como huele y ladra. Es un actor con barba y cabello hasta el cuello. John-John (Julio Cortázar) tiene el cabello corto y embadurnado de laca para que se le paren los pelos, lleva unos ciclisteros negros y un saco negro con amarillo pegado al cuerpo; calza tenis para correr y porta audífonos. Mea el espacio al despertar, para marcar territorio. Algunos de los textos que le corresponden han sido modificados para intensificar la comicidad del personaje. Por ejemplo, cuando tiene la



intención de matar a Enmanuel, que le reclama por lo que Odín le ha dicho, en vez de decir “¿Que tengo menos calle que Venecia?”, dice “¿Que tengo menos acera que Valencia?”. También el actor potencia con su actuación la comicidad de la situación en que Enmanuel enreda a John-John hablándole de Pascal y de la existencia de Dios. Construye de manera formidable la contradicción del personaje, que es perro fortachón, violento e impulsivo, y a la vez ingenuo, inseguro y fácilmente influenciable.

Como podemos ver, el vestuario de los protagonistas enfatiza la faceta humana del personaje más que sus características caninas, pero es cambiado cuando son sometidos a las pruebas médicas y de resistencia física que les hacen por separado: aparecen, entonces, en escena, con unos monos color verde oscuro.

Con respecto al Humano y a Casius, el primer personaje es interpretado por Susi Sánchez y lleva un traje verde militar futurista y guantes de cuero de color oscuro; protege su cabeza y su cuello con un casco similar a los que se usan en esgrima pero con rejillas más gruesas. Casius (Fernando Sansegundo) es un hombre sin más, sin ningún rasgo de perro, que entra caminando con una muleta en el brazo izquierdo, la mano derecha con un inmovilizador, una bota blanca en el pie derecho -que funciona como pierna postiza-, un especie de uniforme militar negro y un parche color verde oliva, grande y redondo, en el ojo izquierdo. No lleva collar blanco (como se propone en el texto) pero en la parte izquierda de su pecho, bordado en el uniforme, lleva el nombre de K7.

En la puesta en escena es interesante la transformación que, en el transcurso de la obra, sufren los últimos personajes nombrados. La actriz que interpreta al Humano, por ejemplo, hacia el final de la obra, cambia por completo de vestuario, deja el uniforme con armadura protectora y sale como una mujer. Es difícil no relacionarla con la imagen de una política, como Hillary Clinton o Angela Merkel. Es como si, incluso, fuese un nuevo personaje: como si no fuese el Humano conocido durante toda la obra, sino que, ahora, entrara a escena una de las altas directivas de la empresa. De igual manera, el montaje potencia el monólogo de Casius -en el que por primera vez deja de ser la “cara” de la empresa y dice lo que piensa-. El actor Fernando Sansegundo explota toda la tristeza reprimida de Casius por el enorme trauma físico y psicológico que le ha causado esta profesión, cuando regaña a John-John por soñar con ser como él. Acto seguido, en el

montaje, los jefes de Casius (que lo están viendo) lo reprenden ruidosamente y él, entonces, por primera y única vez, hace sonidos de perro dócil y humillado.

Por otra parte, la sintaxis entre los personajes resulta nutrida, en gran medida, en este montaje. En la relación tensa que existe entre John-John y Odín, por ejemplo, se incluyen sobre todo conductas caninas como olerse antes de empezar la pelea, y cuando Odín pretende volverse amigo de John-John, toma agua al mismo tiempo que él, como lo hacen los perros corrientemente. Y en la relación entre John-John y Enmanuel, en el montaje, se añade al segundo un rasgo muy interesante: el placer por enseñarle a otro, en esta ocasión al primero. Esta buena disposición de Enmanuel para con John-John, se lee como una especie de continuación de la relación que entabló con su antigua ama, Isabel, aquella que con amor le enseñó filosofía. Por último, en la relación existente entre el Humano y los tres competidores, éstos, en vez de ser manejados por el primero con una correa -como se propone en el texto-, son manejados desde el principio de la obra mediante unos brazaletes: los tiene cada actor en el brazo y con descargas eléctricas se les obliga a realizar determinadas posiciones, así como se los neutraliza cuando pelean o hacen algo que el Humano no quiere. Es curioso, por otra parte, ver que la relación de los tres perros competidores y el Humano, es una relación convencional entre perro y humano. Por tanto, los tres personajes, para Casius son humanos, y para el Humano, perros.

Otro de los grandes aciertos de esta realización escénica es el diálogo intenso y constante que se establece, a lo largo de toda la obra, entre el texto de Mayorga y las acciones físicas de los actores: éstas no ilustran el texto sino que, al ir por otro lado, aportan interesantes significados a las situaciones. Vemos cómo, desde un principio, mientras Casius explica en qué consistirán las pruebas, los tres personajes se preparan físicamente: saltan, dan puños, se acuclillan, como si estuviesen preparándose para una pelea de boxeo. Otro ejemplo de este diálogo frenético y talentoso entre texto y acción se ve en las entrevistas que Casius le hace a cada uno de los competidores. En la entrevista a Odín, por ejemplo, mientras Casius pregunta, Odín corre o camina en círculo con una soga en la mano rodeando al Humano y éste le da órdenes con monosílabos, aparentemente en alemán. También la disposición escénica de los dos actores en esta entrevista, potencia la misión que Mayorga ha encomendado al público en este

acontecimiento escénico: no se están mirando cara a cara sino que Odín les habla a los espectadores-cámara (que vienen a ser el mismo Casius). Este enfrentamiento escénico aumenta la agudeza del punto de vista de Odín, un hombre-perro que no tiene miedo de enfrentarse a la maquinaria de la institución y decirle la verdad en la cara a Casius. No obstante, un punto de vista fatalista lo hace convertirse en un hombre igual a los que sustentan la mencionada organización. Asimismo, durante la entrevista que Casius le hace a John-John, el Humano (como lo hizo con Odín) le plantea un examen paralelo, y si con Odín fue cosa de correr con un lazo en la mano, a John-John le obliga a desenredar un juego de ingenio conformado por tres aros iguales.

El juego paralelo entre el texto y la acción física nutre eficazmente la situación escénica, le da nuevos significados. En este caso se muestra la alegría que a John-John le produce el comenzar a aprender habilidades intelectuales ingeniosas (lo que, al mismo tiempo, aumenta su rasgos de ingenuidad e inseguridad).

Por último, en la entrevista de Enmanuel en este montaje, se aumenta la tensión escénica que produce el momento en que éste tiene un minuto para presentarse y no dice nada: el minuto transcurre íntegro en escena, es un tiempo muerto, un silencio que pesa más que cualquier palabra en lo que simboliza el personaje. Durante esta entrevista, el Humano somete a Enmanuel a una especie de tortura: se le coloca una bolsa en la cabeza como la que les ponen a los secuestrados y lo tocan por todas partes sin que él pueda hacer nada. Aunque por momentos se rebela, no soporta que lo estén tratando como a un preso.

Para terminar este ítem, vale la pena señalar algunos cambios importantes que se hacen al texto de la obra -suponemos que son ejecutados para una mayor comprensión del texto mayorguiano-. En la primera prueba, ya los perros no deben descubrir el recorrido de un hombre enfermo, sino que tienen que identificar un olor particular que se encuentra en algún lugar de la habitación. También es modificado el parlamento de Odín cuando le dice a John-John que lo que encontró fue un gusano; esto es cambiado por olor a mostaza y tiza. Y, en la escena de la entrevista que Casius le hace a Odín, se le añaden nuevos parlamentos a éste, los que le otorgan una mayor consciencia de la situación. Odín le dice sin reparos a Casius: “los malos son unos hijos de puta, pero no son los únicos hijos de

puta”, dejándole saber que sabe que “los buenos” -que en este caso representan a la empresa K7-, son igual de malos que los llamados terroristas.

En la última escena es tal la desesperación de John-John por huir de este lugar donde lo están torturando para que piense, que se va. Este cambio del texto viene acompañado con una modificación mayor, en donde el director José Luis Gómez varía por completo el valor semántico de la terminación de la propuesta de Mayorga: en la realización escénica, al final, los tres perros son asesinados. Se convierte así esta escena en un final fatalista que anula el objetivo que se propone Mayorga cuando pone a Enmanuel a morir a manos de los dos perros, por defender al hombre sospechoso. Esta manera de terminar -al igual que cuando Harriet libera a Herodoto de su jaula, o cuando Cipión y Berganza deciden luchar por su libertad- conduce a un final con esperanza: un perro decide sacrificarse por alguien al que no conoce. Es lo que llama Mayorga, utilizando un término benjaminiano, “organización del pesimismo”.



## **CUARTA PARTE**

---

### **5. ANÁLISIS DE LOS PERSONAJES NIÑOS Y ADOLESCENTES EN LA OBRA DE JUAN MAYORGA**



## 5.1. *ANGELUS NOVUS*

### 5.1.1. ANÁLISIS, POR ESCENAS, DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA DE LA OBRA

SIN DUDA, *ANGELUS NOVUS* es una de las piezas más complejas del corpus dramático mayorguiano. Es la obra con mayor cantidad de personajes y de espacios que el dramaturgo haya escrito hasta la fecha. Esto representa un enorme desafío para los artistas que decidan dialogar con este texto en una realización escénica. Sin embargo, su mayor dificultad es también su mayor potencia dramática, pues a partir de todo este entramado de personajes y lugares, de aquella ciudad manipulada por el pensamiento macabro de un solo hombre, se construye una atmósfera apocalíptica y desbordante que logra situaciones escénicas colmadas de fragilidad humana, como aquellas donde aparecen la dupla padre/hijo y otras que construyen una radiografía intacta de la deshumanización del hombre y los límites que éste cruza cuando está enfermo de poder.

La obra está dividida en 27 escenas que el mismo dramaturgo acota. Muchas de ellas no tienen parlamentos, son solo acciones fundamentales para construir la compleja trama de un conflicto que atañe a una ciudad entera.

#### 1.

**Personajes:** Sartori, María y varios sanitarios.

**Espacio:** Casa de María.

Sartori interroga a María con el fin de enterarse de la mejor forma cómo fue el encuentro con el hombre que contagia el virus. María ruega que le dejen ir por su hija y se niega a decir las palabras que dijo luego de que vio al hombre.

#### 2.

**Personajes:** Barek y Platón.

**Espacio:** Junto al río.

Barek se da cuenta que Platón ha muerto, alguien se acerca.

#### 3.

**Personajes:** Padre, Niña, Niño y demás niños.

**Espacio:** Puerta del colegio.

Al salir del colegio la Niña es señalada por todos y nadie la recoge, el padre se va con el Niño.



4.

**Personajes:** Sanitarios, Sartori y Barek.

**Espacio:** Junto al río.

Sartori interroga a Barek; éste responde incongruencias. Sartori entonces busca sobornar a Barek ofreciéndole una recompensa si lo ayuda a encontrar al hombre aquel.

5.

**Personajes:** Padre y Niño.

**Espacio:** Casa de Padre.

Es el cumpleaños del Niño, el padre busca presionarlo para que él, a su vez, por teléfono, presione a su madre y la haga sentir culpable por no cuidar ni estar pendiente de él. El padre le da dinero al Niño y le obliga a que vaya a comprar algo en la farmacia para curar su dolor de cabeza.

6.

**Personajes:** Sanitarios, conductora y Sartori.

**Espacio:** Autobús.

Sartori interroga a la conductora mientras los sanitarios la examinan que acaba de ser infectada. La conductora, al igual que María en la primera escena, se niega a revelar las palabras que el hombre le dijo; por ende, Sartori la chantajea diciéndole que si no colabora se quedará sin trabajo.

7.

**Personajes:** Padre y Niño.

**Espacio:** Casa de Padre.

El Niño ha sido infectado también, el padre busca convencerlo de que él lo cuidará y que es mejor que no vaya al colegio y nadie se entere de esto, ni siquiera la madre.

8.

**Personajes:** Borkenau, paciente y Sartori.

**Espacio:** Archivo.

La paciente, que parece ser la madre del Niño, está tomando la decisión de hacerle elegir al Niño entre ella y su padre. Entra Sartori, sale la paciente, Borkenau lo anima para seguir con el caso. Por su parte, Sartori trata de convencerlo de no seguir en la búsqueda de aquel hombre sino enfocarse en curar el virus; Borkenau niega su proposición, le advierte de lo importante que es su

trabajo para la ciudad y le anuncia las nuevas medidas que se tomarán en contra del virus y en contra de ese hombre. No obstante, Sartori se sigue quejando de no tener ninguna prueba de aquel hombre y busca convencer a su jefe de que el hombre infecta a través de la palabra. Borkenau vuelve a negar la hipótesis de Sartori argumentando que es una infección que se transmite a través del cuerpo y que este hombre “está libre de miedo y por eso está mortalmente enfermo” [195]. Borkenau busca ilusionar a Sartori diciéndole que si encuentra a aquel hombre se convertirá en su sucesor.

## 9.

**Personajes:** Joven embarazada.

**Espacio:** El límite de la ciudad.

La joven repara una vieja trampa, se coloca un uniforme y se convierte en el Guardián.

## 10.

**Personajes:** Zurdo, Segundo, Hank, perros y otros ciegos.

**Espacio:** Refugio de los ciegos.

Zurdo desea hacer parte de las filas militares del General Hank que quieren salvar a la ciudad, Segundo le informa cuán avanzada está la infección y lo incita a unirse para detener a los traidores.

## 11.

**Personajes:** Sanitario, Sartori, María, Barek, conductora y otros pacientes.

**Espacio:** Archivo.

Sartori busca investigar más sobre la infección. Interroga al Sanitario sobre los síntomas de la enfermedad y las medicinas que se están aplicando para combatir el virus. Observa a los pacientes, busca entender mejor en qué consiste dicho virus.

## 12.

**Personajes:** La Niña y el Sanitario.

**Espacio:** Casa de María.

El Sanitario le exige a la Niña que se tome la leche y se acueste a dormir. La Niña no se la toma y en cambio le propone que salgan de la ciudad para ver qué “hay entre las ciudades” [199]. El Sanitario cambia de estrategia para que la Niña se tome la leche, y ahora, en vez de exigirle que se la tome, busca asustarla diciéndole que no se la tome para que se quede pequeña. La Niña busca

importunar al Sanitario, le interrumpe varias veces mientras él intenta leer un libro sobre medicina en latín. Como el Sanitario no acepta ir con ella, la Niña amenaza con irse sola; el Sanitario busca que ella no se vaya, asustándola con el encuentro del hombre que infecta. La Niña quiebra el vaso de la leche, le corta la lengua al Sanitario y huye.

### 13.

**Personajes:** Padre, Niño y Vendedor.

**Espacio:** Parque de columpios oxidados.

El Padre busca comprar la medicina para curar a su hijo, el Vendedor no se la dará hasta que no le revele para quién es la medicina. Al enterarse, intenta convencerlo de que lo anuncie a las autoridades advirtiéndole que, si no lo hace y lo descubren, lo desterrarán de la ciudad. El Padre sigue obstinado en que él es el único que debe cuidar de su hijo. Le entrega el dinero requerido al Vendedor y se marcha con la medicina.

### 14.

**Personajes:** Sartori, Sanitarios, Barek, Conductora, María, otros infectados y Sospechoso.

**Espacio:** Habitación del archivo en la que hay en el medio un cristal que separa el espacio, para una rueda de reconocimiento.

Sartori busca que alguno de los infectados identifique entre los sospechosos al hombre que infecta. Barek dice no verlo y le advierte a Sartori que no es una persona sola sino una legión, y que también vendrá a por él y le dejará un mensaje. Por su parte, María le ruega a Sartori que la deje ver a su hija; Sartori la chantajea diciéndole que si revela quién entre los sospechosos es el culpable, podrá ver a su hija. María ni siquiera mira a través del cristal. Sartori se queda a solas con el hombre más sospechoso de todos, busca intimidarlo para que confiese, pero su intimidación se interrumpe porque un Sanitario le avisa que ha sido infectado uno de los sanitarios.

### 15.

**Personajes:** Padre y Niño.

**Espacio:** Casa.

El Padre está angustiado porque se le está acabando la crema para tratar la infección de su hijo.

### 16.

**Personajes:** Sartori y Sanitario infectado.

**Espacio:** Vagón de Metro.

Sartori busca entender la razón por la que el Sanitario se dejó infectar, para lo cual lo reprende por no haber cumplido con el protocolo y haberse descuidado. El Sanitario le confiesa que no fue ningún descuido. Sartori busca alentarle a que se marche de la ciudad asegurándole que es la mejor opción, y que cuando se acabe la epidemia podrá regresar. El Sanitario sabe que Sartori lo está engañando, así que intenta convencerlo de que lo asesine porque sabe que fuera de la ciudad no hay ningún futuro para él. Sartori asesina al Sanitario.

**17.**

**Personajes:** Anciana, Padre y Niño.

**Espacio:** Parque de columpios oxidados.

La Anciana busca que el Padre le revele que su hijo está infectado, para esto lo presiona con preguntas que el Padre disuade, luego busca asustarlo advirtiéndole que lo pueden desterrar si se enteran de que su hijo está infectado. Al final, lo soborna pidiéndole dinero a cambio de su silencio; el Padre entonces estrangula a la Anciana.

**18.**

**Personaje:** María, Sartori.

**Espacio:** Desconocido.

Sartori desea que María se encuentre con su hija, para esto la libera y le indica cómo llegar hasta los límites de la ciudad. María huye.

**19.**

**Personajes:** Guardián y Niña.

**Espacio:** Límite de la ciudad.

La Niña ha caído en la trampa del Guardián, desea salir de ella a como dé lugar pero el Guardián se lo impide. El Guardián busca saber si ella es o no el Ángel, la Niña niega serlo; en cambio, trata de asustar al Guardián para que la deje salir de la trampa contándole cuántas lenguas ha cortado hoy, luego intenta forcejear la trampa pero no logra romperla. El Guardián refuerza la trampa, entonces la Niña busca sobornar al Guardián diciéndole que si la deja salir les dirá a todos lo bien que defiende su posición. Como esta estrategia tampoco funciona, la Niña busca manipularlo psicológicamente preguntándole que si no se siente muy solo, y al ver que el Guardián no da el brazo a torcer, la Niña busca denigrar de su trabajo argumentándole que no vale la pena que continúe trabajando en esto porque es un designio familiar antiguo, de la época del

miedo, y que ahora ha cambiado todo. Su objetivo es radicalmente cortado por el Guardián, que cansado de oírla amenaza con cortarle la lengua.

**20.**

**Personajes:** Borkenau, Sartori y Sanitarios.

**Espacio:** Archivo.

Sartori desea hablar a solas con Borkenau para saber por qué ha cambiado tanto. Por su parte, Borkenau le descubre que decretará desde ahora un estado de excepción en la ciudad con el fin de acabar de una vez por todas con el enemigo, le hace saber que se siente traicionado por su él y lo amenaza con que debe terminar su misión si es que quiere volver a ver a María.

**21.**

**Personajes:** Habitantes de la ciudad, el Padre y el Niño.

**Espacio:** Refugio.

Al escuchar las alarmas del toque de queda, todos los habitantes se precipitan al refugio. Entre ellos están quienes desean y confían en que Borkenau acabará con la infección y con los infectados, y aquellos que desean que la infección acabe con Borkenau. A partir de estas dos opiniones surge el conflicto de la escena. Las alarmas siguen intensificándose y frente a tal aturdimiento el Niño sale corriendo del refugio.

**22.**

**Personajes:** Hank y la Tropa.

**Espacio:** Espacio abierto indefinido.

Hank busca animar a su Tropa para enfrentar la batalla y, para esto, los ilusiona con una victoria segura y les ensalza el sentimiento patriótico.

**23.**

**Personajes:** Sartori, Niño y Padre.

**Espacio:** Calle.

Sartori dispara al Niño, que cae muerto.

**24.**

**Personajes:** Guardián, Niña y María.

**Espacio:** Afueras de la ciudad, trampa del Guardián.

María cae en la trampa donde está atrapada la Niña, el Guardián duda de que alguna de ellas sea el ángel.

**25.**

**Personajes:** Hank y Zurdo.

**Espacio:** Espacio abierto, lugar indefinido.

Hank presiona a Zurdo -único soldado que queda de la Tropa- para seguir en la búsqueda del enemigo. Por su parte Zurdo, al ver que todos sus compañeros han sido asesinados y al no escuchar los sonidos de río que Hank dice escuchar, desea abandonar la batalla y por ende intenta convencer a su General de que lo mejor es retirarse y esperar al enemigo en el cuartel. Hank se niega de manera rotunda y lo reprende por ser tan miedoso.

**26.**

**Personajes:** Borkenau y Sartori.

**Espacio:** Archivo.

Sartori quema el Archivo con él y Borkenau adentro.

**27.**

**Personajes:** Guardián, Niña y María.

**Espacio:** Límite de la ciudad, en la trampa del Guardián.

El Guardián libera a María y a la Niña, ambas caminan cogidas de la mano hacia la ciudad.

### **5.1.2. CONFIGURACIÓN, REPARTO Y GRADOS DE REPRESENTACIÓN**

ES UNA OBRA con 23 personajes, tres de ellos son personajes colectivos: los niños a la salida del colegio, la Tropa de ciegos del General Hank y los todos los habitantes de la ciudad en la escena 21. De estos 23 también hay algunos que son personajes episódicos como el Vendedor, el Sospechoso, la Anciana, el Paciente y el Sanitario infectado. Esta multitud de personajes provoca muchas veces dificultad a la hora de condensar el conflicto fundamental de la trama, pero, como dijimos anteriormente, Mayorga crea tal cantidad de personajes quizás con el fin de construir la pesadilla por la que está atravesando toda una ciudad. Predominan los personajes masculinos (13) frente a los femeninos (6) y dentro de las configuraciones de las escenas predominan las escenas de

dúos (12) y de tríos (10). Las 5 restantes corresponden a una configuración amplia de más de 4 personajes en escena. A tal cantidad de personajes le corresponde de igual manera un sinnúmero de espacios, que es otra de las grandes dificultades con las que se encuentra quien desee llevar a escena este texto; el desafío radica en crear espacios como la orilla de un río o una trampa a las afueras de la ciudad en poco tiempo, pues cada una de las escenas, a excepción de unas cuantas, tiene un periodo de duración muy corto. Son aproximadamente 13 espacios diferentes entre los que se encuentran casas, colegios, autobuses, metros, parques, refugios y calles.

Entre los protagonistas podemos nombrar a Sartori, María, la Niña, el Padre y el Niño. Aunque estos dos últimos no tengan una incidencia fundamental sobre la trama, como sí la tienen los tres primeros. La micro historia del Padre y el Niño, en mi opinión, constituye una de las fibras más sensibles y logradas de la obra. Como antagonista supremo encontramos a Borkenau y a todo su sistema de sanitarios. Luego hay tres personajes que, aunque secundarios, cumplen una función determinante a la hora de defender lo que significan el Ángel y la legión que ha venido a infectar a la ciudad, entre ellos: Berek, la Conductora y el Guardián.

Con respecto a los grados de representación, es curioso observar que *Angelus Novus* es una de las obras de Mayorga que menos personajes ausentes tiene; sin embargo, el único que existe es el que conduce el movimiento dramático de la obra. El Ángel, el hombre que infecta a todos, aquel por el que la ciudad está colapsada. Según María parece un extranjero, es un hombre que le quita el miedo a la gente, que la trata muy bien. De todos a quienes infecta, sus últimas palabras son temerarias y sabias:

María: No tengo miedo. Ya no (...). No me hizo daño. Me trató bien. Nadie me había tratado así nunca [188].

Berek: Pero no necesitas buscarlo. Él te encontrará o no lo encontrarás. No para todos hay mensaje [190].

Conductora: Pronto nadie recordará la línea, ni el tiempo en el que perdí en ella [192].

Ni siquiera Berek, que es un mendigo, acepta el soborno de Sartori, ni la Conductora teme quedarse desempleada, ni María acepta revelar quién es el aquel hombre, aunque por ello no le dejen ver a su hija. A los tres les ha quitado el miedo y los ha llevado a un nivel de conciencia diferente. Según Sartori, este hombre es un lunático, y en palabras de Borkenau es un hombre que “está desafiando a la ciudad. Mientras esté en

la calle, la ciudad está en peligro” [194], “Es un cobarde” [195]. En la escena 13, el Vendedor que le vende al Padre la medicina para el Niño dice estar seguro de que es una mujer [201] y el Padre le comenta al Vendedor que el Niño sólo pasó unos minutos con él, pero dice haber compartido con el hombre siete días. Desde la escena 8 ya no se habla de un solo hombre sino de varios, dice Borkenau: “Necesito que me traigas a ese hombre, o al que manda sobre estos hombres” [195]. Más tarde, en la escena 10, Segundo dice que son tres comandos los que están infectando a la ciudad: “Uno desencadenó la infección envenenando el pan; el tercero se ha infiltrado en el personal sanitario; el segundo introduce armas y las esconde bajo los museos” [197]. En la escena 14 el loco Barek le dice a Sartori: “No es uno, es legión” [202], y la Niña en la escena 19 también los denomina como legión [209]. A partir de esta misma escena este personaje comienza a ser denominado como el Ángel. El Guardián no sabe si la Niña es o no el Ángel. Ella o él están ahí justamente para detenerlo. La Niña dice de este Ángel que se le aparece a la gente de formas diferentes, a ella particularmente se le ha presentado como un enano, como una puta y como su hermana que falleció hace diez años [206]. Al final de la obra podemos deducir que este personaje nunca fue uno solo sino varios y que, a su vez, esa “legión” de la que hablan Barek y la Niña se introduce en los cuerpos de todos aquellos a quienes infecta. Es por eso que en la escena en que María se encuentra con su hija no la reconoce, pues ha abandonado su rostro para adoptar el rostro del Ángel. No obstante, para entender mejor este punto, creo necesario reunir toda la información que la obra arroja sobre el virus con que es infectada toda la ciudad, ya que parece que virus y Ángel son una misma cosa.

Es un virus extraño que no se sabe nunca a ciencia cierta cómo lo transmite el hombre aquel. Los sanitarios investigan a las personas infectadas midiéndoles el rostro y tomándoles fotografías. Según Borkenau, en la escena 8 hay más de 100 infectados, pero Segundo, en la escena 10, dice que “el número de infectados es 10 veces mayor que el que reconoce el Archivo” [197]. También, según Segundo, hay tres comandos extranjeros operando en la ciudad, “Uno desencadenó la infección envenenando el pan; el tercero se ha infiltrado entre el personal sanitario; el segundo introduce armas y las esconde bajo los museos” [197]. Algunos síntomas que se presentan en los enfermos es arritmia cardíaca, insuficiencia respiratoria, pérdida de apetito, ansiedad, ensimismamiento, inclinación al



silencio y algunos rechazan el alimento sólido [198]. No obstante, según los sanitarios, el síntoma más significativo es que “el rostro se deshace”, comienzan a parecerse unos a otros. Entre los infectados no se hablan, ni se miran. Sólo cada tanto se reúnen y forman un círculo. Cuando el Niño es infectado, el Padre compra clandestinamente la medicina en contra de la infección, es una crema que se esparce sobre la cara, la dosis indicada por el vendedor es dos gramos por kilogramo si es varón y tres si es niña [201]. El virus se propaga con una velocidad incalculable, en la escena 21 los habitantes dicen que a cientos de sanitarios la enfermedad los ha diezmado y que en el circo el Ángel infectó al payaso [212].

Otros de los personajes fundamentales para la trama y que se encuentran dentro de los protagonistas denominados “latentes” son los perros de los ciegos. La primera vez que aparece su sonido es en la escena 5 donde los ladridos “se cuelan” por la ventana de la casa del Padre [191]; al Padre le molesta que ladren porque le da más dolor de cabeza. Cuando el Niño sale obligado por su padre a la farmacia, el perro gime. Luego, en la escena 8, Sartori mirando la pantalla pregunta: “¿Dónde se han ido los perros?” [196]. Los perros vuelven a aparecer siendo propiedad de Hank, el General ciego; son los que guían a toda la Tropa de Hank contra el enemigo. Dice la acotación de Mayorga:

De la mano derecha de Hank penden docenas de correas que deben de acabar en cuellos de perros. Las correas están tensas, terminan en bufidos de animales que ansían lanzarse hacia delante [212].

Al final de la escena 25 estos perros, por hambre, se asesinan unos a otros. No obstante, cuando el Archivo ha sido quemado en la escena 26, la penúltima escena de la obra, aparece una imagen de los perros regresando a la ciudad, aparentemente los mismos que se fueron en la escena 8.

Es interesante ver cómo esta imagen de los perros desaparece cuando la catástrofe comienza y regresa cuando ya todo ha terminado y una especie de esperanza aparece dentro de la ciudad. No obstante, aquellos perros que son propiedad del General ciego asisten a la batalla en la que todos los soldados mueren pero nunca luchan, y los animales también terminan con un destino similar al de los soldados, pues acaban comiéndose entre ellos a causa del hambre.

Latentes también podrían ser los ciegos que conforman la Tropa del General Hank y que aparecen en dos escenas durante toda la obra. En la escena 22, al igual que los perros, Hank los tiene atados a todos a una correa que toma en su mano izquierda y está atrás de él. Dice la acotación:

“De la izquierda de Hank parte una sola correa. A ella se agarra la Tropa, que respira y murmulla como masa inerte” [212].

Es muy interesante la imagen escénica que conforma esta situación, un solo personaje patente en el escenario agarrado de un lado y de otro a dos personajes corales latentes que constituyen una multitud.

### 5.1.3 NIVEL MORFOLÓGICO

#### A) ONOMATOLOGÍA

ANALIZANDO LOS NOMBRES de los personajes de *Angelus Novus* en busca de mayor información sobre el significado de cada uno de ellos, deducimos que el de María guarda cierta relación con la escena católica de la Anunciación del Arcángel San Gabriel a la Virgen María. El suceso de partida de *Angelus Novus* es la visita del Ángel a María, o de uno de los de su legión. Dicho Ángel la preña con la infección de “conciencia crítica”, por llamarla de algún modo. Al hermanar Mayorga dicho mito católico con la historia de Benjamín en torno al Ángel de Klee, quizás busque traspasar a su texto la contundencia que en la religión católica tiene la escena de la Anunciación. El principio de una nueva etapa, la llegada de un cambio, etc.

Al detenemos en los nombres de Sartori y Borkenau, es difícil no relacionar el primer apellido con el politólogo italiano Giovanni Sartori y el segundo con el reconocido ensayista austriaco Franz Borkenau. Ambos consagrados al estudio de la política y de las ideologías. El primero, vivo aún, es un importante autor de la ciencia política y su estudio más conocido es el de la teoría de la democracia [Sartori, 2009]. Podemos asimilarlo con la segunda parte del personaje de Sartori, el momento en que dicho comediante comprende realmente para quién está trabajando y se vuelve hacia él para destruirlo.

La relación con respecto al segundo apellido es un tanto paradójica, pues mientras el personaje histórico, Franz Borkenau, fue un hombre que luchó toda su vida por los

derechos de los demás, desde el comunismo y fuera de él, e incluso en contra de él, el actor de la obra es una especie de genio dictador que manipula a una ciudad entera capturándole su memoria y manipulando su salud.

Pasando a los nombres de los mendigos, Barek, según Mario Carreño [2013], es una palabra de origen hebreo que significa relámpago; también lo encontramos con el significado de nobleza. Es posible que Mayorga bautizara a este personaje con ese nombre porque es un apellido extranjero muy usado en Marruecos, para, además de darle al personaje la condición de mendigo, sumarle la de inmigrante. El nombre Platón nos conecta directamente con el apodo que recibió el celebre filósofo socrático, que fue llamado así por ser muy ancho de espalda.

Otros nombres propios que aparecen en la obra son los de los ciegos: Hank, Segundo y Zurdo. El General Hank nos remite a un personaje de la serie de ciencia ficción *Stargate SG-1* llamado el Mayor General Hank Landry, mayormente conocido por citar repetidamente a tres generales norteamericanos famosos como George Washington, George S. Patton y Douglas MacArthur, cuyo rasgo en común fue la ciega confianza que se tuvieron a la hora de encarar y ganar las batallas, guerreros tenaces y temerarios, característica que, por lo demás, distinguió al General Hank de *Angelus Novus*. Los otros dos nombres, Segundo y Zurdo, en mi opinión, obedecen más a su funcionalidad. El primero por ser el segundo en orden de importancia con respecto al General Hank, y Zurdo por ser contrario a sus puntos de vista.

Es curioso que Mayorga asigne nombres propios, a excepción de los tres protagonistas, sólo a los ciegos y a los mendigos de la obra. Para los demás, nombres genéricos. De esta manera otorga una importancia mayor a los mencionados personajes, quizá por estar en ambos grupos los más sabios de la obra y en la realidad social ser aquellos, miembros de las comunidades más discriminadas.

Los demás nombres, como dijimos antes, son personajes netamente funcionales. Por eso son llamados: Sanitario, Vendedor, Anciana, Sospechoso, Paciente, Guardián, etc. Con respecto al Padre, al Niño y a la Niña, Mayorga emplea el mismo procedimiento que utiliza en la mayoría de sus obras: a través de estos personajes busca hablar de manera general sobre el significado que tienen estos tipos de personas en nuestra sociedad. En este caso, como en el de *Himmelweg* o *Reikiavik*, se centra en el tema de la infancia a

través del personaje del Niño y de la Niña, y con el Padre busca referirse a las relaciones familiares y de vulnerabilidad e indefensión en que muchas veces se encuentran los padres de familia, si el contexto es un panorama turbio y fácilmente manipulable. No obstante, profundizaremos más sobre este tema en el ítem sobre la semántica de los personajes.

### **B) Caracterización de María**

TIENE UNA HIJA, es la primera infectada con el virus. Sabemos que no puede tener hijos, que su hija es adoptada. No obstante, el Sanitario que cuida a la Niña, al ver una foto de las dos, observa que son muy parecidas: “Tienen los mismos ojos, la misma sonrisa” [199]. En la primera escena de obra, mediante la caracterización implícita verbal y extraverbal, el personaje de María se dibuja como una madre entregada a su hija, valiente y obstinada, que no está dispuesta a revelar aquello que le dijo el hombre que la infectó. Dichos rasgos continúan fortaleciéndose a lo largo de la obra, a través de sus acciones. Nunca revela quién es el Ángel, aunque por ello no le dejan ver a su hija. Una vez que Sartori la deja irse, huye sin tregua en busca de ella.

### **C) Caracterización de la Niña**

ES LA HIJA de María, al parecer también infectada. En la primera escena en que aparecen todos los adultos, la señalan y alejan rápidamente a sus hijos de su lado, dejándola sola. Es en la escena 12 cuando tiene parlamento por primera vez. En esta ocasión se nos presenta como una niña sumamente inteligente, astuta y temeraria que huye del Sanitario cortándole la lengua con un vaso roto. Está segura de que no dejará que aquel hombre que infecta le hable, lo cual crea confusión (en un principio, por la manera como la tratan a la salida del colegio, se piensa que ella está infectada). No sabemos entonces si su valentía y audacia son propias de su personalidad o han sido dadas por aquel hombre que propaga el virus. Sin embargo, aunque es casi la heroína de la trama, que es capaz de huir de muchos lugares y enfrentarse a todos los peligros, no deja de ser una niña que ama jugar, que es ingenua y curiosa. Aparece de nuevo en la escena 19, que podríamos denominarla como la situación escénica más importante de este personaje. En ella la Niña ha caído presa en la red del Guardián. Gracias a éste nos enteramos de que la Niña ha tenido que correr mucho

para llegar hasta ahí. Es ella quien está encarcelada, pero continúa con su aire desafiante: la misma actitud que tuvo con el Sanitario al que le cortó la lengua: por su caracterización explícita verbal reflexiva, nos damos cuenta de que hasta el momento ha cortado más de cuatro lenguas de humanos y unas cuantas de animales. Dice no ser el Ángel y también dice que todos aquellos a quienes les ha cortado la lengua son el Ángel [206]. Esta escena continúa alimentando la confusión del lector y del espectador, pues la Niña está huyendo de las palabras del Ángel e invita al Guardián a huir, pero hacia el final anuncia que “Muy pronto, la ciudad se abrirá para él. Muy pronto habrá paz con el Ángel. Esperan una legión. Le están preparando una gran fiesta” [209]. El proceder de la Niña nos hace pensar que ella misma es el Ángel y que esta escena es la única en la que se hace testigo al espectador o al lector de un proceso de contagio del virus. En este orden de ideas, la Niña habla en contra del Ángel para enmascarar su nueva identidad, pero, a través de todo el cuestionamiento que le hace al Guardián, logra infectarlo de conciencia crítica. El Guardián le dice al final de la escena:

Ojalá pudiera matarte o liberarte. Me haces daño, pero ¿cómo saber quién eres? Sólo la ciudad podría decirme qué debo hacer contigo. Sabes hacerme daño, pero valdría la pena, si eres el ángel. Ojalá me libre de ti algún día [209].

Otra razón que me lleva a pensar que la Niña es el Ángel, es que en la escena 24 María no reconoce a su hija; esto podría ser la prueba de que la Niña, al igual que todos los infectados, se convirtió en el Ángel. La misma Niña lo dice: son “una legión” [209]. Por tanto, todos adoptan un rostro similar y abandonan su rostro anterior.

#### **D) Caracterización de Barek y Platón**

SON LOS MENDIGOS que están a lado del río. Son el segundo grupo de personajes que el hombre visita. Platón aparece muerto desde un principio. La caracterización implícita verbal reflexiva de Barek nos dibuja a un hombre miedoso que tiene algún desorden mental, pues siempre habla con incongruencias. No obstante, cuando Sartori intenta sobornarle se niega valientemente y hace respetar su identidad, así como la de su difunto amigo.

### **E) Caracterización de la Conductora**

A PARTIR DE su caracterización implícita verbal reflexiva se dibuja una mujer con rasgos misántropos que en el bus que conduce le sube todo el volumen al radio para sentir que está sola. También, por la manera como se refiere a los pasajeros del bus, podemos deducir que es un poco malgeniada.

### **F) Caracterización del Padre**

ES UN PERSONAJE que sufre de dolores constantes de cabeza. Su aparición en la escena 5 nos revela a un hombre resentido con su esposa, con un aparente desorden psicológico y lleno de miedos que lo llevan a ser extremadamente sobreprotector de su hijo, al que, sin embargo, violenta verbalmente. Cuando se entera de que su hijo está infectado, decide cuidarlo él mismo y mantenerlo a escondidas del gobierno de la ciudad. A partir de su caracterización explícita verbal reflexiva, confiesa que siente mucha vergüenza frente a su hijo (no se sabe exactamente por qué), pero todos los días la vence para poder compartir con el mismo.

### **G) Caracterización del Niño**

ESTE PERSONAJE NO habla en toda la obra. Su padre lo recoge en el colegio, su madre está ausente. Por las declaraciones de la Conductora en la escena 6, sabemos que cuando salió por las medicinas para el dolor de cabeza de su padre se puso a jugar con el perro que estaba ladrando y el hombre que infecta el virus lo abordó. Según su padre, el Niño dice haber pasado 7 días con el hombre que infecta, pero en realidad solo pasaron unos minutos. Este es el único momento en que el Niño habla en toda la obra: lo sabemos por su padre. En su caracterización implícita extraverbal se construye un personaje frágil, tierno, indefenso, que no tiene más opciones que hacer todo lo que su padre ordena. No obstante, hacia el final de la obra el Niño huye del refugio donde se encuentran todos los habitantes de la ciudad. Esto puede deberse a que al padre se le ha acabado la medicina y, por tanto, el virus ha ido creciendo dentro de él; además, ya no tiene el miedo de todos los que están en el refugio. Sale a enfrentar las alarmas y es alcanzado por un disparo de Sartori.

## **H) Caracterización de la Paciente**

COMO DIJIMOS ANTES, parece ser la madre de Niño que en el inicio de la escena 8 está decidida a hablar con su hijo para que se vaya de la casa y se aleje de su padre.

## **I) Caracterización de Sartori**

ES EL MEJOR investigador de Borkenau. Sobre su aspecto físico sólo sabemos que es un hombre delgado, pues su jefe le dice que debe aumentar dos kilos y medio [194] de peso. Es un hombre perfeccionista y obsesivo con su trabajo, que está haciendo hasta lo imposible por encontrar al hombre que infecta a los demás. No obstante, en la escena 8 se evidencia que duda de que las órdenes que le ha dado Borkenau sean las adecuadas. No está de acuerdo con seguir buscando a aquel hombre y tampoco sabe si quiere asumir la responsabilidad que le ha asignado Borkenau de preservar la memoria de todos los ciudadanos, que se encuentra registrada en el Archivo. Sus confusiones siguen en aumentando en la escena 11 cuando se entera de que Borkenau ha ordenado aplicar a los infectados una cantidad absurda de antibióticos para intentar curar el virus. Más tarde, cuando un Sanitario queda infectado, debe seguir las órdenes de Borkenau de desterrar a su amigo, pero el Sanitario infectado le ruega que le dé muerte porque sabe que, fuera de la ciudad, perecerá de todos modos. Al parecer, esta muerte corta en dos su pensamiento y comienza a obrar de manera distinta a partir de este momento. En esta escena cae en la cuenta de que ya no puede seguir poniéndose la máscara de las mentiras de Borkenau y toda su organización: su amigo le hace caer en la cuenta del engaño al que él está contribuyendo. Entonces, en la escena 18, cambia su relación con María: antes había sido una relación fría en la que él intentaba presionarla para que delatara al hombre que infecta; ahora le ayuda a huir del Archivo para que vaya en busca de su hija. Su transformación no queda ahí, además de liberar a María se enfrenta a Borkenau que le ordena que termine su misión. Debe, entonces, salir a dispararles a ciudadanos inocentes. Asesina al Niño, acto que, suponemos, es la gota que rebosa la copa de su desesperación y de la vergüenza que tiene por estar cumpliendo órdenes de un loco como Borkenau. Por tanto decide, como héroe de la pieza, acabar con el núcleo de la pesadilla quemando el Archivo, quemando a Borkenau e incinerándose él mismo dentro del lugar.

## **J) Caracterización de Borkenau**

ES EL JEFE de Sartori. Según su caracterización explícita verbal reflexiva, dice ser un hombre entregado a la relación con sus pacientes, relación de la cual no puede prescindir [193], pues le gusta estar ahí para ayudarles. Vigila toda la ciudad a través de un mapa térmico en el que identifica dónde se encuentran las situaciones de poder:

Esos niños. ¿Sabrías decir quién manda entre ellos? (*Sartori no sabe*). El que manda es éste. Mira cómo mueve las manos. Compáralas con las manos de los otros. (*Borkenau hace aparecer otra imagen*). Esos viejos, cada uno a un lado de la cama mirando en direcciones contrarias, ¿sabrías decir quién manda entre ellos? [193].

Es la cabeza del poder, dice que lo sabe todo sobre el bien y el mal, es quien maneja el Archivo que, como dijimos antes, contiene la memoria de todos los habitantes de la ciudad. Por el Vendedor de la escena 13 nos damos cuenta de que Borkenau maneja “una ciudad en la que todas las políticas están subordinadas a la salud” [210]. La educación, la economía y la defensa, todas están subordinadas a la salud. Además, según este Vendedor, todos los que viven en la ciudad han tomado la decisión de vivir ahí. La segunda escena en que aparece este personaje es la número veinte. En este punto de la trama la epidemia ya se ha esparcido por la ciudad dejando imposibilitado a Borkenau para luchar contra el virus. Toma entonces la decisión de establecer un Estado de excepción para combatir mejor la epidemia y se incorpora como soldado de la gran batalla contra el Ángel. En esta escena el personaje desvela cierta locura que no le habíamos visto en su primera aparición. Sartori advierte que está muy cambiado (antes le gustaba estar solo; ahora está todo el tiempo rodeado de sanitarios). Parece que perder el poder lo hace entrar en una especie de delirio e histeria. Le dice a Sartori que deben celebrar por todo el tiempo que llevan juntos. Luego corta el cuerpo del Sanitario muerto, decapita la cabeza de una estatua-robot y al final de la escena los sanitarios lo visten con un traje militar, preparándolo para la gran batalla. En el penúltimo acto vemos a Borkenau derrotado e impotente, sentado solo en frente de las pantallas de su Archivo, muerto en vida. Su fracaso es tal que ni siquiera se opone a que Sartori queme el Archivo con él adentro.

## **K) Caracterización de Zurdo, del General Hank y de Segundo**

ZURDO ES UNO de los ciegos que llega buscando unirse a las filas del General Hank. No vuelve a aparecer hasta la escena 25, en donde está a solas con el General. Al principio de



la obra este personaje está totalmente convencido de que debe unirse a las filas del mencionado General para acabar con el enemigo, pero en la escena 25, la antepenúltima de la obra, está ya desencantado de la batalla y recela del optimismo de Hank. A través de la caracterización verbal y extra verbal implícita de Zurdo en esta escena, se advierte un soldado frágil, confundido y temeroso que no comprende por qué nunca se han enfrentado al enemigo, siendo que de, todos modos, los soldados han muerto [215].

El General Hank es un hombre ciego y viejo con una cicatriz en los párpados. Parece que en el pasado fue el importante mando de algún ejército. Es un personaje temerario que a pesar de su diferencia física está dispuesto a enfrentar una guerra para liberar a la ciudad. Tiene unos perros con los cuales comparte su comida [196]. El uniforme que se coloca en escena es muy parecido al del Guardián, sólo que es blanco. Parece vivir en una realidad paralela, como si se hubiese detenido en sus épocas de gloria; está ennegrecido por los lauros pasados y, por tanto, no puede ver lo imposibilitado que está para ganar la guerra que va a emprender. En la escena 22 aparece preparado para la batalla, es llevado por una docena de perros “que ansían lanzarse hacia delante” [212], y a su vez, con otra correa, él lleva a su Tropa “que murmura como masa inerte” [212]. En la escena 25 la Tropa ha desaparecido, solo queda un soldado con él: Hank ha fusilado a muchos. No obstante, no pierde la ilusión de ganar la batalla, está convencido de que vencerá incluso cuando sus perros se comen entre sí por el hambre y él dispara contra Zurdo, acusándolo de ser mal soldado. Todo esto pone en evidencia la locura del personaje: aunque sus perros y Zurdo están muertos, él dicta una sentencia a su asistente “imaginario” y habla a su capitán y a su pelotón. En definitiva, está envuelto en un delirio del que solo él participa: hasta el final de la escena tiene la firme convicción de que conseguirá la victoria.

Segundo, parece ser la mano derecha del General Hank. Sólo aparece en la escena 10. Por su corta caracterización implícita verbal vemos que es uno de los soldados más leales de Hank. Según la conductora, todos los días lo visita. Es un hombre entregado a las órdenes del General, que hará todo lo que aquel le diga.

## **L) Caracterización del Vendedor, del Sospechoso, del Sanitario infectado y de la Anciana**

EL PRIMERO APARECE únicamente en la escena 13. Es quien suministra a escondidas al Padre del Niño la medicina para combatir la enfermedad.

El Sospechoso es quizás el personaje más enigmático de la obra, solo sale en la escena 14. Tiene un único parlamento, aparentemente no relacionado con nada de lo que está ocurriendo en el conflicto central de la obra:

Mi padre ya tenía esa costumbre. Lo veíamos desaparecer días, meses; mi madre pensaba que tenía otra familia. Sufrió mucho, y yo por ella. Por esa razón no me he unido a mujer, para que ninguna padezca la costumbre. Igual que otros callejean, yo voy ahí abajo. Me siento bien en las alcantarillas. En paz [203].

El Sanitario infectado aparece solo en la escena 16. Al igual que los otros infectados, su carácter es sereno y honesto. Confiesa haber buscado la infección y acepta a la muerte con estoicismo.

Por último, la Anciana aparece en la escena 17. Parece ser una espía de Borkenau, pues a su encuentro con el Padre sabe muchos datos de la familia, como que el Padre no tiene trabajo o que el Niño a su edad no sabe leer. También podemos pensar que es otra vendedora de aquella crema para tratar la infección, o una mujer que se la pasa extorsionando de manera clandestina a los infectados, amenazándolos con denunciarlos si no le dan dinero. A partir de su caracterización implícita verbal, se advierte una mujer violenta y misteriosa a quien sólo le importa el dinero.

## **M) Caracterización del Guardián**

SU PRIMERA APARICIÓN es en la escena 9. En esta ocasión es una chica joven, embarazada, que está reparando una vieja trampa en los límites de la ciudad. Luego se pondrá el uniforme del Guardián. Más tarde, en la escena 19, vuelve a aparecer y es en esta situación cuando nos enteramos de que ella es el Guardián porque su padre lo fue: continúa la tradición de su clan familiar. La Niña le hace caer en la cuenta de su contradicción: es una joven embarazada que quiere cumplir el designio de su padre, con una espada que ni siquiera puede manejar [207]. Tal es su afán por desempeñar bien el que fuera el oficio de su padre, que intenta enmascarar su condición de mujer embarazada

tras el uniforme del Guardián, y cuando habla sobre sí misma, lo hace como si fuera un hombre: “Duermo cuando estoy seguro de que él no va a pasar” [207]. Sin embargo, la Niña le recuerda permanentemente que es mujer y que está viviendo un destino que no es para ella: “Pero fue tu padre quien recibió la orden (...), ¿qué pensará la ciudad cuando sepa que la hija del Guardián ha tomado su espada?” [208]. La insistencia de la Niña logra descolocar al Guardián: en medio de la confusión, al final de la escena no sabe si liberarla o mantenerla prisionera.

#### **5.1.4. NIVEL SINTÁCTICO**

##### **A) Borkenau y Sartori**

AUNQUE BORKENAU REPRENDE a Sartori por no haber solucionado aún el caso, es cariñoso con él y halaga su trabajo. Y a pesar de que Borkenau sea su superior, Sartori lo trata como a un igual. Para Borkenau Sartori es su mejor hombre y le ha asegurado que si encuentra a aquel hombre ocupará su lugar. En la siguiente escena en la que están juntos su relación se modifica considerablemente, Sartori ahora se ha convertido en un enemigo para Borkenau por haber matado al Sanitario infectado y por haber dejado huir a María en busca de su hija. Ahora Borkenau sospecha que Sartori también está infectado y ha enviado a un hombre para que lo siga a todas partes. En esta escena Borkenau se siente traicionado por Sartori y se lo hace saber, pero le exige que debe terminar su misión si quiere encontrarse en un futuro con María. Sartori debe cumplir las nuevas órdenes que regenta el nuevo estado de excepción que ha dispuesto Borkenau y por tanto es obligado a disparar contra inocentes en la ciudad. En la última escena en la que se encuentran, el hombre que ha conducido el poder de la ciudad se halla derrotado, en un estado casi catatónico. Sartori aparece en escena dispuesto a acabar con el monstruo que lo llevó a cometer semejantes catástrofes, no tiene otra opción que quemarlo junto con su horroroso invento: el Archivo.

##### **B) El Padre y el Niño**

ES UN PADRE que cuida mucho de su hijo, lo va a recoger a la escuela y no lo deja ni un segundo solo. Sin embargo, parece desahogar toda la rabia que tiene con la madre del Niño contra él, poniéndolo todo el tiempo en contra de la madre, recordándole que no se

acuerda de su cumpleaños y que no sabe cómo le va en el colegio. Lo regaña por, a su edad, no saber leer y lo utiliza violentamente para que vaya a comprarle pastillas para el dolor de cabeza. El Niño es una víctima silente. Luego del contagio del virus el Padre se vuelve aún más sobreprotector con su hijo, busca convencer al Niño de que la gente es mala y por eso no se puede acercar a nadie, ni puede ir al colegio ahora que está infectado. Luego de conseguir a como dé lugar y a escondidas la crema que controla la infección de su hijo, el Niño huye de su padre y es asesinado por Sartori en la calle. Al final, es el Niño quien decide acabar la relación con su padre, él está infectado, él no tiene miedo a las alarmas ni a los disparos, su padre sí. El Niño enfrenta su vida en contra de la acción salvaje de Borkenau y el padre, víctima de sus decisiones y de su sobreprotección, camina desconsolado por la calles de la ciudad con el cadáver de su hijo en brazos.

### **C) Sartori y el Sanitario infectado**

ESTA RELACIÓN, COMO dijimos antes, sólo se desarrolla en la escena 15, aquí se evidencia la buena amistad que une a estos dos personajes. Dos personajes absolutamente conscientes de la realidad que atraviesan y es por esta razón que el Sanitario infectado le pide a Sartori que, como acto de amistad, lo asesine.

### **D) María y Sartori**

EMPIEZA SIENDO UNA relación convencional entre infectada e investigador. En la primera escena él la bombardea a preguntas y la aleja de su hija. Luego, en la escena 14, Sartori presiona a María para que identifique cuál es el culpable entre varios sospechosos y la chantajea diciéndole que si ella colabora podrá ver a su hija. María rehúsa los chantajes de Sartori aunque le duela no poder ver a su hija. No obstante, luego de que Sartori asesina a su amigo, el Sanitario infectado, cambia completamente con María, parece comenzar a tener cierta empatía por ella, incluso en la escena 18 la observa mientras duerme y la ayuda a huir del Archivo indicándole cómo ir donde está su hija.

### **E) Guardián y la Niña**

SIN DUDA ES una de las relaciones más interesantes de la obra. No por nada la escena 19 de esta obra, al igual que la escena 25, hace parte de la selección de piezas cortas que

Mayorga agrupa en *Teatro para minutos*. Que él mismo menciona se caracterizan por su intensidad y por su capacidad de transmitir experiencia al espectador [2001: 6-7]. Estos dos personajes atraviesan en tan solo tres páginas una constelación completa de estados emocionales. Esta escena es un juego dramático agudo e inteligente, corto pero contundente.

La escena 19 es el encuentro entre una chica joven embarazada disfrazada del Guardián y una Niña aparentemente inundada por la palabra infecta del Ángel. La segunda cuestiona las decisiones de vida de la primera, hasta el punto de lograr desestabilizarla. Desde un principio están peleando, pues el Guardián fue quien la capturó, pero la Niña no abandona su aire desafiante con el que busca asustar al Guardián para que la libere. Luego, como dijimos antes, comienza una larga cadena de cuestionamientos de la Niña hacia el Guardián. Primero le dice que la espada que lleva es demasiado grande para su tamaño [207], luego le habla de la soledad que debe sentir todo el tiempo en esa posición sin poder hablar con nadie, más tarde le argumenta que su posición ya no sirve, pues el Ángel ya ha entrado en la ciudad, y finalmente le cuestiona su propio destino con respecto a seguir las órdenes que dejó su padre. Le pregunta si está segura de que eso es lo que debe hacer y si se quedó embarazada intencionalmente para obligar también a su hijo a continuar con el mandato familiar. El Guardián, en una mezcla de rabia y confusión al ver cómo esta Niña en un instante destruye toda la realidad que ella se había creado para vivir, y de la cual estaba orgullosa, la amenaza de muerte y le exige que guarde silencio. Al final, los sucesos que sobrevienen en la trama hacen comprender al Guardián aquello que le decía la Niña y decide liberarlas a ella y a María.

#### **F) Hank y Zurdo**

LA INTERACCIÓN DE estos dos personajes se desarrolla en la escena 25, la cual también hace parte de las obras cortas de *Teatro para minutos* de Mayorga. En esta acción vemos a un hombre, el General Hank, que subyuga a su soldado Zurdo y lo castiga por no escuchar al enemigo como él lo escucha. Zurdo, por su parte, le tiene miedo al General pero no deja de manifestarle lo que piensa con respecto a la soledad que siente en ese momento de la batalla. Al final el General, enneguecido por la guerra que pretende ganar

y que ha creado en su cabeza, mata a su único soldado y sigue en la batalla como si continuara con toda su Tropa, pero está completamente solo, incluso sin sus perros.

### 5.1.5. NIVEL SEMÁNTICO

DESCUBRIMOS EN *ANGELUS NOVUS* que la mayoría de personajes contienen una carga considerable de significados. Es posible que esta abundante polisemia sea lo que produzca cierta densidad en la obra y sea otra de las razones para su complejidad y dificultad a la hora de realizarla escénicamente. Casi todos los personajes de la obra, incluso los personajes episódicos, poseen un alto nivel semántico. Es el caso de Barek que aunque es un personaje pequeño y que habla de manera incongruente, dice frases muy sabias que recuerdan el pensamiento de Walter Benjamin (éste se filtra constantemente en la dramaturgia mayorguiana). Por ejemplo, cuando Sartori le pregunta en qué lengua hablaba aquel hombre que transmite el virus a los demás, Barek responde: “en la otra. En la tres” [190], haciendo alusión a la noción de traducción propuesta por Benjamin, en que el filósofo alemán propone que “la mejor traducción entre dos idiomas es aquella capaz de hacer que ambos se reconozcan como fragmentos de un lenguaje superior” [Mayorga, 2003: 34]. Es decir: gracias a la traducción de una a otra lengua, nace una tercera que obligatoriamente modifica las anteriores.

Por otra parte en esta obra los ciegos contienen también un sinnúmero de significados que son incluso complejos a la hora del análisis. La primera vez que se habla de ellos en la obra, es en la escena 6, donde la Conductora de manera despectiva dice que los ciegos siempre tienen una opinión para todo. También dice que hay un ciego en particular que se monta en el bus y siempre se baja en la residencia de los mutilados, donde va a visitar a “su general”. Luego, en la escena 25 -una de las escenas más largas de la obra que, como dijimos antes, hace parte de la compilación de obras breves de Juan Mayorga, titulada *Teatro para minutos*-, los dos personajes ciegos que aparecen en ella, Hank y Zurdo, configuran una de las imágenes más sórdidas de la obra. Hacen recordar mucho situaciones escénicas como la de *El gordo y el flaco* del mismo dramaturgo, o *Esperando a Godot* de Beckett. Un personaje que delira con una batalla que no existe, que subyuga a otro que duda del delirio de su tirano y que será víctima mortal de su locura. El

General Hank pelea contra la nada y en su afiebrado deseo de encontrar al enemigo mata a sus fieles perros y asesina al único soldado que le queda. La escena nos dibuja a dos personajes perdidos en la historia, extraviados y olvidados que, sin embargo, están convencidos, más Hank que Zurdo, de que deben hacer su trabajo porque “La patria nos está mirando. No estamos solos” [218]. Lo paradójico de estos personajes es que pelean contra el virus porque están convencidos de que Borkenau no podrá hacer nada contra él, un virus que aunque está desencadenando una catástrofe, logra despertar a los habitantes de la ciudad de su letargo mental. La pregunta que me surge, entonces, es: ¿Por qué, si los ciegos son los únicos que no padecen el virus (según la obra, son los únicos que todavía tiene memoria [212] y la infección consiste, justamente, en sumir a los individuos en un proceso profundo de rememoración), por qué ellos van en contra de la enfermedad y no a favor de ella?

Otro de los personajes que aunque es pequeño tiene un importante valor semántico, es el personaje del Guardián. A través de este personaje y de su relación con la Niña, Mayorga busca hablar de los mandatos ancestrales históricos con los que todo ser humano carga aunque, en la mayoría de las veces, de forma inconsciente. Dice el Guardián: “¿No has oído que tengo una orden? La heredé de mi padre y no puedo desperdiciarla. Una orden, ¿hay algo más precioso en estos tiempos? Algo concreto y claro por lo que levantarse cada día” [207]. Y, en efecto, la orden es algo concreto, fácil, aunque nos haga infelices: ya sabemos lo que tenemos que hacer; con base en ella no nos enfrentamos al peligro de lo desconocido, de lo incomodo, de lo complejo que significa construirnos un camino en lugar de seguir aquel que nos determinan nuestra familia o la sociedad a la que pertenecemos. Mayorga, a través de toda la obra y sobre todo a través de esta escena, busca poner sobre la mesa este conflicto para que el espectador o el lector se pregunten si siguen de forma inconsciente una orden de otros o han tomado el riesgo definir su propio destino. En el drama, la Niña es la que, con sus cuestionamientos, incita al Guardián a darse su propia orden, abandonando los mandatos familiares. Busca que ella encuentre, por sí misma la razón de su existencia, que abandone lo que la ha hecho vivir con cierta comodidad pero ciega. La impulsa a dejar, no sin dolor, su entorno habitual para emprender un camino difícil de construcción de su propia vida, por el que realmente entienda quién es y para qué existe.

Centrándonos en los significados de los protagonistas de *Angelus Novus*, podemos empezar con Borkenau. El discurso de este personaje es muy similar al discurso del Ser Humano en *La paz perpetua*. Un discurso en el que se afirma saber, sin duda alguna, dónde está el bien y dónde está el mal, un discurso en el que se autoproclaman los salvadores de la humanidad señalando encarnizadamente al enemigo, llenando de miedo a los ciudadanos para que sientan que necesitan protección. En esta obra se ha llegado incluso más lejos que en *La paz perpetua*. En la ciudad donde sucede la trama de *Angelus Novus*, existe un Archivo en se guarda la memoria de los habitantes, Archivo ligado a una especie de hospital donde los habitantes van a ser curados. Borkenau dice “la gente nos confió sus cuerpos”. Entonces este espacio, donde reposa la memoria de los habitantes y donde van a curarse, es también el lugar en que permanecen vigilados todo el tiempo por Borkenau, a través de un mapa térmico, artificio que identifica el movimiento de cualquiera.

Están completamente manipulados por el régimen del miedo y aparece este hombre, que transmite un virus a través del cuerpo o la palabra, amenazando con quitarle el poder a quien lo detenta. Se trata de un hombre sin miedo.

Por otra parte, tal es el poder que Borkenau sobre la ciudad que al internar a los infectados por el virus les aplica dosis de antibióticos sumamente dañinos como la Gentamicina (solo aplicable a los humanos en situaciones extremas). Otro ejemplo de la manipulación de la organización que encabeza Borkenau, es cuando descubren que uno de los suyos está infectado. Construyen con absoluto detalle todo un relato que busca enmascarar la verdad. Le dice Sartori al Sanitario infectado en la escena 16:

Se guardará absoluta discreción sobre tu caso. A tu esposa se le dirá que has muerto en misión secreta en el exterior y se le entregará una urna con tus restos. Dos hombres te acompañarán hasta el límite y allí te darán comida y bebida suficientes para que puedas llegar a otra ciudad. Cuando la epidemia sea vencida, si quieres hacerlo, podrás volver con una nueva identidad, buscar un trabajo, quizá presentarte ante tus hijos y explicarte ante ellos [204].

En la escena 20 aparecen de nuevo dos grandes coincidencias entre este personaje y el Ser Humano de *La paz perpetua*. La primera es el discurso pronunciado por Borkenau en el que se dice seguro de que el Ángel y su legión son la peor amenaza que ha existido para la ciudad. Mientras lo pronuncia, Borkenau atemorizado observa su mapa térmico:



Antes, en mi mapa cabía la ciudad. Ahora ni siquiera puedo seguir los pasos de un solo hombre (...) Ha venido a dividirnos. El padre contra el hijo, la esposa contra el esposo, nadie confía en nadie. Él ha hecho de nosotros monstruos. Los animales se vuelven contra sus amos, los pájaros atacan a los niños, las mujeres ya no quieren darnos hijos. No hay sitio para todo eso en mi mapa. Vivimos en un tiempo de confrontación sin límites [210].

Vemos, entonces, cómo este personaje, al igual que el Ser Humano de *La paz perpetua*, señala detalladamente cuál es su enemigo y el mal que presuntamente ha ocasionado, tergiversando el lenguaje y poniéndolo al servicio del poder que aspira a mantener. También en esta ocasión Mayorga introduce en la obra conceptos políticos del jurista alemán Carl Schmitt, como la idea de “Estado de excepción” que implanta Borkenau hacia el final de la escena 20. Utiliza esta medida como mecanismo extremo para detener al supuesto enemigo de la ciudad: cierra la ciudad, encarcela a los extranjeros, suspende las asociaciones políticas y sindicales, decomisa todas las armas y establece toque de queda desde el atardecer hasta el amanecer [210].

En las antípodas de un personaje como Borkenau se encuentra Sartori, un personaje que habita un espacio intermedio entre las dos clases de personajes que construye Mayorga en la obra. Por un lado están los habitantes de la ciudad que se están dejando infectar y comenzando a ver la realidad de otra manera, y por el otro, la maquinaria en cabeza de Borkenau, que manipula la realidad a través de la memoria y la salud de los habitantes, como lo habíamos dicho antes. Sartori, aunque pertenece a la maquinaria de Borkenau; quiere descubrir realmente qué significa la infección y, en efecto, al igual que Montero en *Hamelin*, reconoce durante la obra la gran equivocación que está cometiendo y procede a quemar el Archivo, quemándose también él y a Borkenau.

El movimiento interno que se produce en este personaje a lo largo de la obra, es el mismo movimiento que, en mi opinión, se busca que experimente el espectador al verla. Es en Sartori en quien se produce la anagnórisis de la obra. Perteneciendo a la institución que manipulaba a los habitantes de la ciudad, a partir de la llegada del Ángel reconoce el horror de su trabajo y busca acabar con él, hasta el punto de sacrificar su propia vida en pro de la transformación de los demás.

El Padre es otro de los que, junto con Barek y con los ciegos, son los personajes misteriosos de la obra. Es un hombre que, como dijimos antes, está poseído por el miedo,

resentido con su esposa por el abandono y quien profesa un amor desmedido por su hijo. Es el único en la ciudad que no quiere entregar a su hijo infectado al Archivo, hace todo lo posible para curarlo y para cuidarlo. Sin embargo, su desorden psicológico o su desesperación son tales que es capaz de estrangular a la Anciana en frente de su hijo y en varias ocasiones le repite a éste que él está sacrificando todo por su bienestar. En mi opinión, a través de este personaje Mayorga busca reflexionar sobre el estado de confusión en el muchas veces se encuentran los padres contemporáneos acerca de aquello que deben o no enseñar a sus hijos. El caso de este hombre pone en evidencia que los padres, en la estructura social en que vivimos, se convierten en una víctima más de las estrategias de manipulación y alienación de los Estados y de la economía. Duda del proceder del gobierno de su ciudad pero al mismo tiempo el miedo en que está sumido le hace destrozar, de manera inconsciente, la vida a su hijo. El aturdimiento y violencia de los poderes de turno es tal que algunos ciudadanos, como este padre, acaban destruyéndose entre sí, antes que dejarse destruir por quienes gobiernan. Pese a que el objetivo es salvar a su hijo, éste resulta aniquilado por el mismo Estado.

La víctima sobre la que recae toda esta catastrófica situación es el Niño que, en mi opinión, constituye la herida mas grande que hay el texto. Mayorga logra configurar a través de él, una metáfora de la soledad y el desamparo a los que están expuestos los niños en las situaciones desastrosas que presentan las sociedades. Basta con asomar la cabeza y contemplar lo que, mientras escribo esta investigación (diciembre 2015), está ocurriendo con los refugiados sirios, sobre todo con sus niños. El Niño de *Angelus Novus* no habla, es víctima de un padre dominado por el miedo y el resentimiento. Hace todo lo que su padre ordena y siempre guarda silencio (es obligado por el padre a traer píldoras para su dolor de cabeza, es obligado a que se vaya a irse al tobogán cuando su padre está hablando con el Vendedor, etc.). Su silencio, al igual que el silencio de los judíos de *Himmelweg* o que el silencio de Josemari y Jaime en *Hamelin*, es lo que más retumba en el escenario, es lo que más desestabiliza al espectador y al lector. Aquel silencio sacude y grita más que todas las palabras del mundo juntas. Cuesta trabajo pensar en cómo trasladar está imagen que Mayorga logra crear con las palabras, al escenario. En su imaginación, el lector siente un desgarró al ser testigo impotente del destino del Niño. En la tercera escena en la que aparece, su frágil figura sigue aumentando y por ende nuestra impotencia: aparece en

escena con un brazo en cabestrillo, a las órdenes de un padre que lo ama pero que está loco, en un parque desolador en el que, en cualquier momento, puede pasar algo malo.

En la escena 15 vuelve como un latigazo hacia el espectador la presencia del Niño. En esta ocasión embadurnada la cara con una crema que supuestamente cura su infección y, como siempre, silente. De nuevo, aumentan su desamparo y nuestra impotencia como testigos de la situación, impotencia que comienza a contaminar al Padre que se desespera porque ya se va a acabar la medicina. Es la escena más simple de la obra y carece de parlamentos. No obstante, como dijimos antes, su rotundo silencio y aquella imagen desgarradora abren cada vez más la herida que está instalada en el personaje. En la escena 17 el Niño presencia cómo su padre estrangula a una Anciana que los quiere delatar, en la escena 21 el Niño huye del refugio donde está con su padre y en la 23, cae asesinado a manos de Sartori. Esta, sin lugar a dudas, es una de las imágenes más fuertes de toda la dramaturgia de Juan Mayorga: el asesinato patente de un niño. En otras obras sabemos que los niños morirán pero jamás se nos muestra eso en escena. Esta es otra razón por la que la obra crece en complejidad a la hora de abordar su puesta en escena.

Y si el Niño en esta obra cumple el mismo papel silente que cumplen los niños del gueto en *Himmelweg* y los niños de *Hamelin*, La Niña de *Ángelus Novus* puede decirse que cumple el mismo papel que Rebeca en *Himmelweg*. Luego este mismo personaje valiente que carga con la esperanza de las dos obras, saltará a *El cartógrafo* y a *Reikiavik* para redimir los conflictos de cada una de las dos tramas, para demostrar que puede haber un cambio y puede caber la esperanza. Mayorga siempre escoge el personaje de una Niña para asignarle la intrepidez de la transformación, es un personaje puro e ingenuo que no se deja domesticar por las figuras de poder y por las estructuras sociales en su pretensión de manejar y anestesiar a las personas. En el teatro de Juan Mayorga, son las Niñas las encargadas de irse en contra de aquello que nadie se atreve a enfrentar: luchan contra la represión, contra la manipulación. Además, mantienen la ilusión de que se puede, en términos benjaminianos, “organizar el pesimismo” y construir otra realidad para la especie humana.

Por último tenemos al Ángel, el único personaje ausente de toda la obra, aquel que conduce la acción dramática y el núcleo semántico de la pieza. Como ya lo ha dicho Peral Vega, Mayorga a través de esta obra recrea en su teatro “uno de los referentes icónicos de

Walter Benjamin” (2015: 24): el cuadro de *Angelus Novus* de Paul Klee, el único objeto que Benjamin llevó a todos los lugares donde vivió y que marcó su pensamiento filosófico de manera contundente. Dice de este cuadro Benjamin:

Hay un cuadro de Paul Klee llamado *Angelus Novus*. En este cuadro se representa un ángel que parece a punto de alejarse de algo a lo que mira fijamente. Los ojos se le ven desorbitados, tiene la boca abierta y además las alas desplegadas. Pues este aspecto deberá tener el ángel de la historia. Él ha vuelto su rostro hacia el pasado. Donde ante nosotros aparece una cadena de datos, él ve una única catástrofe que amontona incansablemente ruina tras ruina y se las va arrojando a los pies. Bien le gustaría detenerse, despertar a los muertos y recomponer lo destrozado. Pero, soplando desde el Paraíso, una tempestad se enreda en sus alas y es tan fuerte que el ángel no puede cerrarlas. Esta tempestad lo empuja incontinentemente hacia el futuro, al cual vuelve la espalda mientras el cúmulo de ruinas ante él va creciendo hasta el cielo. Lo que llamamos progreso es justamente esta tempestad [2012: 310].

Pero aunque este ángel represente “la crisis máxima de la civilización occidental” [Peral Vega, 2015: 24], en la cual, según Agamben, el hombre ha perdido contacto con su pasado y por eso es incapaz de encontrar su lugar en la historia [1994: 165], significa también la redención de esa misma civilización, lo olvidado, lo derrotado, aquello que pareció borrado de las páginas de la historia y sale a la luz y se transforma. La redención es entendida, entonces, como la transformación del pasado.

De todo este relato apasionante entre Klee y Benjamin, no nos enteramos en la obra. Sin embargo, es el movimiento interno que impulsa el drama de Mayorga y se constituye también en su mayor misterio. El dramaturgo madrileño logra producir en el espectador, a través de su personaje ausente, la sensación de ambigüedad que tiene esta figura. Sabemos muy poco de lo que representa este personaje: es una enfermedad vieja, es algo referente a la memoria, enfermedad que lo ciegos no la padecen porque sí tienen memoria. Y al tercer día destruirá a la ciudad [212]. Aparte, es una redención dolorosa: ver la realidad de nuevo causa conmoción. Aquellos que se infectan entran en un estado de shock que les permite huir de la anestesia social a la que están acostumbrados, y rebelarse contra de la obediencia y el letargo establecidos por quienes detentan el poder. Este estado de crisis instala al espectador en una duda sobre cuál es la naturaleza del virus. La misma duda que tienen los habitantes de la ciudad, la mayoría de los cuales están manipulados por aquello que les hace creer Borkenau con respecto al virus: lo que les impide ver el fenómeno de transformación que está ocurriendo.

Sin embargo, el virus se sobrepone a todo y Sartori termina quemando el Archivo donde está encarcelada la memoria de los habitantes de la ciudad, quemando también a Borkenau. Al final de la catástrofe, la Niña, máxima guerrera de la legión del Ángel, se encuentra con su madre María y juntas caminan hacia la ciudad en ruinas como una imagen de evento mesiánico, redentor, como el comenzar a partir de cero después del apocalipsis.

Es interesante acotar que en la escena 20 de la obra, los habitantes hablan con quienes ha sido infectado por el Ángel y su legión; entre ellos está el payaso de circo: “En el circo, en el descanso, infectó al payaso” [211], dice uno de los ciudadanos. En mi opinión, este es un guiño de Mayorga sobre el papel y la responsabilidad que los artistas tienen dentro de este metafórico despertar hacia una conciencia crítica y hacia un proceso complejo de recuperación de la memoria. Los artistas, con base en su trabajo de creación y escucha profunda, deben ser los primeros infectados para, de esta manera, propagar con su creación el virus a los demás.

Como colofón de nuestro análisis sobre *Angelus Novus*, pondremos nuestra mirada sobre la trepidante atmósfera que Mayorga logra construir a lo largo de toda la obra. Apartir de los parlamentos de los personajes y las acotaciones, construye un mundo sórdido, gris, que raya con el escenario del fin del mundo; un espacio cargado de miedo y soledad. Escenas como la 13, en que aparecen el padre y su hijo en unos columpios oxidados, logran que el lector perciba una atmósfera de peligro y a la vez sienta impotencia al no poder hacer nada por el Niño. La escena que hace estallar la catástrofe absoluta es la 20, en la que Borkenau declara Estado de excepción en la ciudad. Desde ese momento la obra adopta una atmósfera de aturdimiento absoluto, los ciudadanos se refugian o corren para no ser asesinados, los ciegos enloquecen por ganar la batalla, Borkenau y Sartori disparan en las calles, el Niño cae muerto, el padre deambula por las calles con el cadáver de su hijo en brazos. En la escena 21, por otra parte, se evidencian las opiniones tan dispares de los habitantes de la ciudad: aquellos que esperan con anhelo que Borkenau los salve y aquellos que ya parecen estar infectados y, por tanto, desengañados con la manipulación de Borkenau. Dice alguno de los habitantes: “nadie puede estar seguro de no padecer la enfermedad” [212]. La ciudad llega hasta tal límite

que solo se puede acabar con el gran incendio del Archivo y la vuelta a empezar, no sin miedo, de Marta con su hija.



**F5. Tamara Bautista interpretando a Rebeca en el montaje de *Himmelweg* de Juan Mayorga dirigido por Antoni Simón en el Teatro María Guerrero. Fot. Archivo Revista don Galán.**

## **5.2. HIMMELWEG**

### **5.2.1. ANÁLISIS, POR ESCENAS, DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA DE LA OBRA**

EN ESTE ANÁLISIS de la obra se mantiene la división de cuadros propuesta por Mayorga. El espacio de cada escena no lo indicaremos debido a la ambigüedad del mismo. Es claro que todo ocurre en un gueto y en sus ruinas, pero los personajes cuando intervienen pueden estar en un lugar determinado o en ninguno. Esta característica es una de las más interesantes de la obra. Más adelante veremos por qué.

**I Escena:** El relojero de Núremberg.

**Personaje:** El Delegado de la Cruz Roja.

A través de este primer monólogo el Delegado intenta justificar ante el público de la obra el haber escrito un informe favorable sobre un campo de concentración judío. Para esto, busca demostrar lo buena persona que es y explica con todo detalle el relato de lo sucedido, describe lo difícil que fue entrar a dicho campo de concentración y la manera como los nazis lo maquillaron todo tan bien, para que él no pudiese descubrir la siniestra realidad que se escondía detrás de semejante decorado.

**II Escena:** El humo.

**Personajes:** Chico 1, Chico2, Chico 3, Chico 4, Él, Ella 1, Ella 2, Niña.

En esta escena se muestra un fragmento del ensayo de tres de las escenas que los judíos tienen que representar para el Delegado. Cada una se repite tres veces de forma intercalada, pero dicha repetición se va modificando, en la primera escena por el cambio de actores y por la innovación de parlamentos, en la segunda a raíz de la desesperación de la actriz y en la tercera porque la Niña no se sabe bien el texto.

La primera vez de la primera escena, que podemos denominar la escena de la peonza, es interpretada por el Chico 1 y el Chico 2. En ella el Chico 2 busca quitarle la peonza al Chico 1 argumentando que no es de él sino de Leslez; el Chico 1 acepta compartirla con la condición de que el Chico 2 no diga nada, aunque el Chico 2 lo que quiere es que el Chico 1 le cuente cómo es su hermana desnuda. El segundo ensayo de esta misma escena es interpretado por el Chico 3 y el Chico 4. El Chico 3 se confunde en el parlamento; entonces vuelven a iniciar la escena, a la cual se le añade, al final, una descripción de cómo es la hermana desnuda. En el tercer ensayo de dicha escena los personajes son interpretados por el Chico 4 y el Chico 5, pero sólo repasan la última



parte, en que el chico dueño de la peonza describe cómo es su hermana desnuda, añadiéndole más parlamento que en las veces anteriores.

La segunda escena, que podríamos titular la escena de la pareja, también es repetida tres veces. La primera vez parece que los dos actores que interpretan a Él y a Ella hacen la escena normal. Es una acción de pareja en donde Ella, que es una actriz pelirroja, le reclama a Él más tiempo para su relación. Él se excusa dándole un regalo y argumentándole que no la ha podido ver a causa del trabajo. En el segundo ensayo de la escena, la actriz que hace de Ella parece no seguir más las líneas del texto, incitando a su compañero de escena a fugarse. Él, por su parte, no le dice nada y sigue repitiendo el texto, y Ella se va de escena. En el tercer ensayo está el mismo actor de antes, pero la actriz es nueva; hacen el final de la escena de manera normal.

La tercera y última escena es una Niña dentro de un río enseñándole a un muñeco a nadar. En el primer ensayo dice el texto de manera normal, en el segundo este mismo texto se le olvida, lo rectifica y añade nuevas cosas, y en el tercer ensayo parece improvisar en torno a la última parte del texto, donde le pide al muñeco que salude a un espectador y le repite constantemente que no tenga miedo, que ella le enseñará a nadar. Al final canta una canción de cuna.

**III Escena:** Así será el silencio de la paz.

**Personaje:** El Comandante.

El Comandante busca convencer a los delegados de la cruz roja (que en esta escena son interpretados por el público de la sala) que la guerra es una excelente estrategia para conseguir la paz. Para esto, busca demostrar lo culto que es y que reconozcamos que el gran problema de Europa lo han solucionado ellos, los alemanes. Por último nos aconseja que después de la visita olvidemos, para así escribir un bonito informe del campo.

**IV Escena:** El corazón de Europa.

Esta es una escena dividida en 11 miniescenas, protagonizadas por el Comandante y por Gottfried.

1. El Comandante le impone a Gottfried el nuevo proyecto que ha designado Berlín para ellos, en el que Gottfried será una ficha clave para trabajar en la psicología de su pueblo.
2. El Comandante intenta darle clases de teatro a Gottfried, enseñándole algunas leyes de la poética de Aristóteles. Gottfried, por su parte, busca saber por qué anoche sonó un tren pero no llegó gente nueva al campo y por qué los zapatos no tienen cordones. El Comandante lo reprende por distraerse de la lección y le exige que vuelvan a trabajar.

3. El Comandante y Gottfried están escogiendo a quienes serán los actores de la representación. Gottfried busca convencer al Capitán de que haya un número más elevado de actores en la escena de la plaza y que en vez de un niño, en el papel con el muñeco en el río, actúe una niña. Para esto asegura que la voz de la niña le va a gustar al Comandante y que si hace sol en la escena de la plaza, es mucho mejor que haya bastante gente. El Comandante acepta, pero no está seguro de que la confianza entre alemanes y judíos que él necesita para su obra se pueda desarrollar en la plaza. Gottfried, por su parte, se ha distraído de la reunión al ver el humo que no sabe de dónde sale.
4. El Comandante le explica a Gottfried cómo debe ser la escena de la peonza. La ensayan entre ellos, el Comandante hace el papel del niño que le quiere quitar la peonza al otro y Gottfried el rol del niño que no quiere dejársela quitar.
5. Acaba de ocurrir el primer ensayo de la obra y, al no funcionar como el Comandante quiere, éste cancela el ensayo y les exige a los actores que vuelvan al barracón. Gottfried intenta convencerlo de que la próxima vez lo harán mejor. El Comandante quiere que Gottfried logre hacer actuar bien a los judíos y Gottfried necesita saber qué pasará después de esto. Para conseguir su objetivo el Comandante le da algunas instrucciones actorales, le recuerda que deben estar orgullosos, pues fueron los escogidos para esta experiencia modelo. Culpa a Gottfried de no ser capaz de entusiasmar a su gente, le advierte que gracias a estar en dicha representación están vivos y lo amenaza de manera implícita con matarlos si no actúan: “Mientras estemos aquí, no estamos en ese tren” [324]. Por su parte, Gottfried busca hacerle reconocer al Comandante que los diálogos de la representación no son nada creíbles e intenta hacerle ver que las personas no actúan bien porque el ruido de los trenes las desespera y por tanto no le ven un sentido a todo esto, no saben qué les pasará si actúan bien.
6. Los ensayos comienzan a estar mejor, Gottfried parece interesarse por los detalles actorales de la obra, incluso le da consejos al Comandante: “La escena se estanca. Y la chica cambia de actitud de pronto, pero no se sabe por qué (...). ¿Cuál es la diferencia entre pausa y silencio?” [324-325]. El Comandante busca alertar a Gottfried que, ya que está todo más o menos ensayado, habrá gente observando las escenas para que ellos comiencen a acostumbrarse a que otros los miren. Para esto, evidencia una especie de trueque o intercambio que se podría resumir de esta manera: “Ustedes aceptan miradas extrañas en sus escenas ensayadas de la vida cotidiana y nosotros permitimos que ustedes sigan dando clases a los niños”. En esta escena hay un detalle clave para lo que ocurre después en la visita. El Comandante nunca les dice que el visitante será un Delegado de la Cruz Roja sino que les indica: “A partir de mañana, algunos de mis hombres pasearán por el campo de paisanos” [325]. Esto explica por qué durante la visita, aunque hubo momentos extraños, nunca nadie, salvo la Niña, se rebeló e intentó mostrar realmente lo que sucedía.

7. El Comandante felicita a Gottfried porque casi todas las escenas están funcionando. No obstante, como la escena de la plaza según el Comandante se sigue viendo muy compleja, obliga a Gottfried a que elimine algunos actores y que la escena sólo quede con 100. Gottfried, por su parte, intenta convencerlo de que no elimine actores, argumentándole que la gente se está esforzando y que mejorarían más si saben quién es el visitante. El Comandante, a la pregunta de Gottfried de qué harán con los actores que salen, le anuncia que irán a la enfermería.

8. Es la continuación de la anterior escena. Una situación donde no hay parlamento, en donde Gottfried está paralizado ante la decisión del Comandante.

9. El Comandante, al ver que Gottfried no elimina algunos de los expedientes de los actores, procede a hacerlo, pero Gottfried se opone amenazando con denunciar al visitante la verdad de lo que ocurre. El Comandante busca convencerlo de que eso no pasará y para esto lo enreda con el léxico técnico-teatral que él maneja, argumentándole que lo que haga será un gesto más entre tantos y que lo más seguro es que este gesto no sea comprendido. Gottfried es extrañamente convencido por el Comandante y separa entonces los expedientes de las personas que serán eliminadas.

10. El Comandante busca demostrar su superioridad ante Gottfried, mostrándole cómo él, Gottfried, se ha olvidado de incluir su propio expediente. Así que saca un expediente de los 100 para poder meter el de Gottfried y remata su intervención pidiéndole a Gottfried que le aconseje sobre su actuación.

11. Entre la escena 10 y 11 ha tenido lugar la visita, el Comandante, con este último monólogo, parece querer consolar cruelmente a Gottfried. De manera implícita, usa la metáfora de la melancolía del actor, le avisa que ya que ha terminado la representación y hay que regresar a la realidad de la vida, que en este caso es la muerte. De igual manera, lo felicita por su actuación, pero lamenta mucho que la Niña haya querido echarlo todo a perder con su grito: “Escapa, Rebeca, que viene el alemán” [330].

**Escena V:** Una canción para acabar.

**Personajes:** Gottfried, Rebeca y los demás actores judíos.

Están en el ensayo de la representación, Gottfried busca convencer a los actores de que hagan bien su trabajo. Para esto, consuela al *Chico I* por la muerte de su hermana y lo anima para que haga mejor la escena. También alienta a los actores de la escena de la pareja y por último se acerca a su hija y la ilusiona con que si hace bien la escena aparecerá mamá, le ruega que aunque

él pueda perder la paciencia, ella debe mantenerla hasta el final. La Niña canta la canción que le pide el padre.

### **5.2.2. CONFIGURACIÓN, REPARTO Y GRADOS DE REPRESENTACIÓN**

COMO YA LO ha dicho antes Aznar Soler, la estructura compleja de esta obra se organiza en 5 fragmentos en los que se alteran los tiempos dramáticos del pasado (1944) y del presente (el ahora de cada puesta en escena o lectura) [Aznar Soler, 2011a: 29]. Esta estructura no lineal que juega a la yuxtaposición, la fragmentación y la interrupción, basada en la filosofía benjaminiana -según el mismo Mayorga- responde más a un cuestionamiento moral que a una estrategia dramática [Aznar Soler, 2011a: 38]. Dicha estructura es lo que, según García Barrientos, convierte este texto en una obra maestra [2011: 39], además de resolver la paradoja de hablar de lo inefable bajo el dominio del modo narrativo dentro del teatro. Vemos, entonces, cómo los personajes de *Himmelweg*, aunque siempre están ubicados dentro de una situación escénica, casi siempre están narrando. El primero, el tercero y el cuarto fragmento (última parte), son los monólogos del Delegado y del Comandante, respectivamente. Y los fragmentos dos y el cinco, son las escenas grupales de los presos judíos ensayando la representación teatral. Las únicas relaciones escénicas que se establecen, son: entre los actores de la representación, entre el Comandante y Gottfried y entre Gottfried y los actores. Lo demás nos lo narran, el Delegado o el Comandante; por tanto, nunca está en escena la configuración plena del reparto.

En esta obra, al igual que en *La tortuga de Darwin*, los personajes ausentes cumplen un papel fundamental en la significación; son las víctimas invisibilizadas de la historia. Tadeusz, la madre de Rebeca, toda la población que actúa en la escena de la plaza; ellos completan la sombra de víctimas que aparece también, de manera patente, en la pieza, con los chicos de la peonza, la pareja, Rebeca y Gottfried.

### **5.2.3. NIVEL MORFOLÓGICO**

#### **A) ONOMATOLOGÍA**

CONTINÚA EN ESTA obra Mayorga, utilizando la mayoría de las veces nombres genéricos para bautizar a sus personajes. En este caso dos de los tres protagónicos, llevan uno: el

Delegado de la Cruz Roja y el Comandante Nazi. Del primero sabemos a qué se dedica porque él mismo nos lo cuenta [299], pero nadie, a lo largo de la obra, se refiere a él como el “Delegado”. Por su profesión suponemos que es alguien que se preocupa por los demás. No obstante, el mismo Mayorga nos comenta que a través de este personaje busca hablar de todas las personas que, como él, pretenden hacer el bien pero cometen la falla de no mirar más allá; se conforman con lo que les dan:

Himmelweg habla de un hombre que se parece a casi toda la gente que conozco: tiene una sincera voluntad de ayudar a los demás. Sin embargo, también como casi toda la gente que conozco, ese hombre no es lo bastante fuerte para desconfiar de lo que le dicen y le muestran. No es lo bastante fuerte para ver con sus propios ojos y nombrar con sus propias palabras [Aznar Soler, 2011a: 30].

Con el otro personaje de nombre genérico -el Comandante-, se busca, en cambio, un objetivo mucho más complejo: sintetizar a través de él, el pensamiento o la filosofía nazi. La ciega convicción de que “todo es posible” denunciada por Hannah Arendt, el nihilismo nietzscheano que, según Aznar Soler, contiene dicho pensamiento:

Porque el “todo es posible” del Comandante nazi de Himmelweg, que lo aproxima al nihilismo nietzscheano, significa que estamos en un mundo sin límites, más allá de cualquier moral, más allá del bien y del mal, donde puede hacerse todo lo que se imagine sin reparar en las víctimas que ello produzca, sin sentir compasión hacia ellas. [2011a: 71]

El nombre de Gershom Gottfried hace alusión, según Aznar Soler, al filólogo, historiador y teólogo Gershom Scholem, amigo de Benjamin y autor, entre otros libros, de *Walter Benjamin. Historia de una amistad* y de *Las grandes tendencias de la mística judía* [2011a: 83].

El nombre de la niña, la heroína de la obra (Rebeca), de origen hebreo, hace referencia al personaje bíblico de la esposa de Issac y madre de Esaú y Jacob. Una mujer del “Antiguo Testamento” decisiva en el destino del pueblo hebreo. Walter, su muñeco, suponemos que hace alusión a Walter Benjamin y, según Di Pastena, cuando se nombra a Franz y Klauss, Mayorga busca evocar en la obra a Kafka y a Mann. Por otra parte, es interesante notar que los únicos que tienen nombre propio en la obra, son los judíos presos: Gottfried, Tadeusz, Klauss, Franz, Leslez, Krustow, Sara y el señor Bauman.

Según Di Pastena, se trata de un esfuerzo, por parte del dramaturgo, de individualizar a alguna figura y de un pequeño acto de dignificación compensatoria de las numerosas víctimas de la Shoah [2010: 14].

### **B) Caracterización del Delegado**

A TRAVÉS DE la caracterización explícita verbal reflexiva, el personaje se describe como alguien que se preocupa por el bienestar de los demás: es por esto que trabaja en la Cruz Roja. Tiene la misma edad que el Comandante nazi, viene de una familia humilde, sus padres lo educaron en la compasión y no cree en dios, pero en la época de la visita al campo, sí creía. Según su relato sobre todo lo que hizo para llegar hasta los campos de concentración [300], deducimos que es un hombre listo e inteligente. Por medio de la caracterización implícita verbal reflexiva, notamos que es un hombre atormentado por el remordimiento derivado de un informe que escribió en el pasado sobre los campos de concentración, lo que, desde entonces, le ha destrozado la vida:

Mi memoria vuelve a escribirlo todas las noches. La gente me pregunta: “¿No viste los hornos?”. “¿No viste los trenes?”. No, yo no vi nada de eso. “¿El humo?”. “¿La ceniza?”. No. Todo aquello que dicen que había aquí, yo no pude verlo [305].

También podemos concluir, a partir de su monólogo, que es un hombre observador: nota en la voz de Gottfried algo extraño [301] y va acumulando asombros durante toda su visita. Sin embargo, nunca llega a sobrepasar los límites que disimuladamente le marca el Comandante [302]. Con esta actitud pone en evidencia los temores y cobardías que le impiden ir más allá del decorado que, con ayuda de Gottfried, ha creado el Comandante. En palabras de Aznar Soler, este hombre tiene una memoria que oscila entre el remordimiento torturado y la autojustificación complaciente [2011a: 63].

### **C) Caracterización del Comandante**

PRIMERO, CONOCEMOS A este personaje a través de la caracterización explícita verbal transitiva que hace de él el Delegado. Lo describe como a un hombre de ojos azules, muy cordial y culto pero con cierto aire petulante. Su caracterización explícita verbal reflexiva, confirma lo que de él dice, en la escena I, el Delegado de la Cruz Roja: es un hombre

cordial, culto, servicial, con cierto aire de petulancia, amante del teatro, de los dramaturgos clásicos, seguidor del pensamiento filosófico de Spinoza. Además, no le gusta el lenguaje de la burocracia, siempre está listo para todo y posee una biblioteca de 100 libros con lo mejor de Europa. A través de su caracterización verbal implícita reflexiva, en el fragmento V de la obra se comienzan a dibujar las contradicciones de este personaje: es cuando sale a flote su cinismo. Le dice a Gottfried: “Sabemos que fueron tratados como animales. Por desgracia, no podemos controlar a todos los que visten este uniforme. Honrados padres de familia se convierten en bestias en cuanto se ven con nuestro uniforme (...) Vamos a transformar profundamente el área. Pero es mucho más importante, y más difícil, que nos transformemos a nosotros mismos. Todos, ustedes y nosotros. Que aprendamos a relacionarnos de otra manera. Tendremos que aprender a mirarnos de otro modo (...) Si rezas, acabas creyendo. Dicho de otro modo: sonríe y acabarás siendo feliz” [317-318]. Se confirma entonces, que es un personaje carente de ética, convencido de su superioridad ante los demás y tremendamente ambicioso. Esto se nota en la ilusión y el deseo que le produce el nuevo encargo que le han hecho sus jefes. En la escena 2 del fragmento V, se dibuja su carácter autoritario y cruel: “Los zapatos no tienen cordones ¿De verdad quiere que hablemos de ello? ¿O es un ejemplo de lo que llaman humor judío? Estamos trabajando, Gottfried” [319]. Por otra parte, es un apasionado del teatro, casi obseso. Podríamos suponer que es un hombre con una carrera teatral fracasada por culpa su ideología nazi. Su afición al teatro es tal que antepone el arte teatral aristotélico o shakesperiano al sufrimiento de las gentes, con las que juega el papel de director neurótico. Les exige a personas que saben que van a morir, técnicas y conceptos teatrales stanislavskianos: “¿Cuál es su objetivo en la escena? (...) no hay convicción en sus palabras (...) Sé que puede encontrar en su vida gestos para estas palabras. He estado leyendo su expediente, Tiene una mujer, una hija, una vida. Tiene una vida anterior, Gottfried, utilícela. Busque en su vida” [321-323]. Las últimas dos escenas de *El Corazón de Europa*, penúltimo fragmento de la obra son, en mi opinión, el lugar donde el personaje del Comandante alcanza su punto máximo de inhumanidad. Primero, separando fríamente expedientes de hombres que morirán y, segundo, comparando el final de su plan maquiavélico con la sensación que tendrán los actores al terminar una función. Incluso, para lacerar mucho más la herida del pueblo judío, confiesa

haber deseado, durante la visita, que Gottfried se rebelase y le hubiese gritado la verdad al visitante [330]. Con este final se acaba de construir esta figura contradictoria y monstruosa con la que Mayorga dibuja un asesino intelectual y amante del arte, el que engeguedo por la combinación de ideología nazi y la técnica teatral, carece de límites: le resulta lógico y natural acabar con vidas inocentes.

#### **D) Caracterización de Gottfried**

AL IGUAL QUE al Comandante, a Gottfried lo conocemos primero por la caracterización explícita verbal transitiva que el Delegado hace de él. Lo describe como una persona risueña, el único judío sin uniforme en el campo. Tiene un tono de voz extraño: a medida que transcurre el tiempo, el Delegado descubre que habla como un autómatas y que es cojo. Por otra parte, con base en su caracterización explícita verbal reflexiva, sabemos que antes de la guerra sus jornadas de trabajo eran hasta muy tarde y que muy pocas veces había visto teatro. Esta pequeña información tiene que ver con que es un hombre encarcelado por el régimen de terror de otro, y por tanto, no puede ser él mismo fácilmente. Hace lo que el Comandante le dice, con el fin de poder seguir viviendo. Nos enteramos de que es cojea porque éste le ordena que, de cara al visitante, sea cojo. También comprendemos, como dijimos antes, que el carácter casi ausente de Gottfried tiene que ver con que, siempre que está en escena, está bajo el yugo nazi. Es un hombre que trata de cuidar a su comunidad y de defenderla dentro de lo que puede. Siempre que opina sobre la creación macabra del Comandante, es para mantener el máximo de actores en escena, para que no mueran. Logra convencerlo de que el papel del niño sea interpretado por una niña (al igual que ocurre en la puesta en escena de *Reikiavik*): se trata de su hija y, obviamente, quiere que sobreviva. En el último fragmento de la obra es cuando vemos a Gottfried, por primera vez, sin la sombra opresora del Comandante. Se encuentra a solas con los actores y busca las palabras para, a pesar del dolor, convencerlos de que hagan bien su trabajo. Por tanto, a través de la caracterización implícita verbal reflexiva, vemos a un hombre bueno que dentro de semejante situación, busca verle el lado positivo al asunto, hablándole con cariño a su comunidad, a pesar de que sabe que la está obligando a hacer algo absurdo. Vemos también a un padre entregado a su hija, que la ama por encima de todo y la impulsa a seguir soportando la adversidad de forma



constructiva, con la esperanza de que algún día el holocausto termine. Esta actitud estoica de Gottfried es similar a la actitud de Harriet en *La tortuga de Darwin* y a la de Berganza y Cipión en *Palabra de perro*. Son personajes que se adaptan constantemente a la terrible realidad que les toca vivir, que tratan de afrontar su presente de forma constructiva, acoplarse con flexibilidad y buscan salir fortalecidos de reiterativos sucesos traumáticos.

### **E) Caracterización de Rebeca**

DE REBECA SABEMOS solo que tiene una bonita voz (caracterización explícita verbal transitiva que Gottfried hace de ella). Estamos de acuerdo con Lucia de La Maza, en que es la heroína de la pieza [2008: 85]. La primera vez que sabemos de su existencia es en el relato del Delegado: “En el río, una niña juega con un muñeco. Yo me detengo a fotografiar a esa niña” [302]. Luego la vemos en escena pero aún no sabemos que se llama Rebeca: “dentro del río, de pie, con un muñeco al que acaricia la cabeza” [308]. La niña anima a su muñeco “Walter” para que se arroje al agua y aprenda a nadar; le asegura que ella le enseñará y luego mira a un espectador, haciendo que Walter lo salude. Del elenco de la representación macabra del Comandante, parece ser la única que advierte la mirada extraña del otro, parece saber qué es lo que realmente ocurre. Más tarde, vemos de nuevo a la niña repitiendo su monólogo en el río. Esta vez le ha cambiado el nombre al muñeco; ya no es Walter sino ella misma, y cuando le dice al muñeco: “Te voy a soltar y tú tienes que sostenerte sola. Tú sola. No tengas miedo” [311], Mayorga propone un “silencio”. Este cambio de nombre del muñeco y este silencio, nos dan para pensar que dentro de la repetición del texto propuesto por el Comandante, Rebeca está planeando algo: ¿Huir del campo por el río? ¿Se está dando fuerzas a si misma para prepararse para lo que viene? En esta segunda repetición de su monólogo, comienza a surgir su carácter valiente, el que luego sale a la luz en el relato final del Comandante. En el tercer ensayo del monólogo se pone en evidencia la terrible tortura a la que está siendo sometida: ya no sigue las líneas del parlamento, ya no tiene su muñeco. Está dentro del río, con mucho frío, tranquilizándose a si misma para no enloquecer: “Sé amable, Rebeca, saluda a este señor. No tengas miedo. Yo te enseño, Yo te voy a sostener. No tengas miedo. Tenemos que estar aquí hasta que nos digan” [312]. A través de su caracterización implícita verbal reflexiva, vemos a una niña valiente que está soportando con perseverancia, tenacidad y actitud positiva -en la medida de lo posible-, la terrible tortura a la que se está siendo

sometida. En medio de su cárcel, busca ideas para salir de esta situación. Su carácter valiente y temerario se confirma en la caracterización verbal explícita que hace de ella el Comandante:

Tantos niños y tuviste que elegir a la más tonta. De pronto, en lugar de decir “Sé amable, Walter, saluda a este señor”, tiró el muñeco al agua y dijo: “Escapa, Rebeca, que viene el alemán”. *Silencio*. Una pena. En un momento tan hermoso, cuando estábamos saliendo del bosque [330].

Rebeca es el único personaje que se subleva ante la tiranía nazi, la única que se sale del libreto del director y se le enfrenta de manera directa. Acerca de esta actitud, veremos más adelante cómo se convierte en el símbolo de esperanza y de libertad de la obra. En el fragmento final de la obra, nos damos cuenta de que Rebeca es la hija de Gottfried; entonces entendemos por qué éste le propone al Comandante que en vez de que sea un niño el que está jugando en el río, sea una niña. En esta última escena, Rebeca no habla, solo escucha las recomendaciones de su padre. Parece que esta escena es anterior al segundo fragmento de la obra (II HUMO). Rebeca aunque se subleva en la visita, en los ensayos sigue al pie de la letra los consejos del padre, esperar, tener paciencia y cantar una linda canción.

#### **F) Caracterización de los niños de la peonza**

DE LOS CHICOS también sabemos muy poco. Son cinco los que pasan por la escena de la peonza y, al final, no sabemos cuál ha sido escogido por el Comandante para la representación. Suponemos que el Chico 3 es descartado porque ríe, se equivoca y se le olvida el texto. No obstante, en la última escena solo volvemos a ver al Chico 1 y al Chico 2, que están siendo instruidos por Gottfried para su actuación. En esta última escena (V. UNA CANCIÓN PARA ACABAR), nos enteramos de la tragedia del Chico 1 llamado Klaus, pues en la representación debe hablar de su hermana desnuda y en su vida real ha perdido a una hermana. Por tal razón se siente incómodo y no tiene fuerzas para hacerlo. Gottfried lo anima, le propone que no mire a los ojos a Franz (Chico 2). Veremos más adelante, en el nivel semántico de la obra, que aunque estos niños no son los personajes protagónicos, son uno de los ejes temáticos trabajados Mayorga en este nueva dramaturgia del holocausto.

#### 5.2.4. NIVEL SINTÁCTICO

##### A) Comandante y Gottfried

EN EL TRANSCURSO de todo el fragmento IV, que está dividido a su vez en 10 escenas, se produce el desarrollo y modificación de la relación entre el Comandante y Gottfried. En la primera escena, en que el Comandante tiene una relación de absoluta frialdad con Gottfried, parece cordial, le ofrece café, le pregunta si ha descansado, le da disculpas por como los militares los tratan [317]. Esta aparente cordialidad viene acompañada de la propuesta, que en resumidas cuentas es: “Mientras coopere con nosotros, no morirá”. Gottfried, como ya lo dijimos anteriormente, es un personaje casi ausente, pues está bajo la sombra de un poder asesino que no le permite comportarse de otro modo. Es parco, casi monosilábico, extremadamente respetuoso; no obstante, dice lo que necesita decir. Su carácter está revestido de cierta dignidad, una dignidad sobria:

Comandante: Su nombre es... (*Lee en el expediente.*) Gerhard Gottfried.

Gottfried: Gershom Gottfried.

Comandante: ¿Su nombre no es Gerhard?

Gottfried: Gershom.

Comandante: ¿Gershom es el equivalente judío de Gerhard?

Gottfried: No es equivalente [317].

A medida que transcurre la escena IV, su relación comienza a modificarse. Gottfried, que al principio sólo hablaba para responder las preguntas del Comandante, empieza a reclamarle información sobre el sonido de los trenes, la desaparición de los cordones, le argumenta que los actores no hacen su trabajo porque están atemorizados, confundidos, no saben qué esperar. No obstante, al enterarse Gottfried de que si no hacen la obra estarán muertos, su relación vuelve a modificarse con el Comandante. En la escena 6 del fragmento IV, Gottfried parece tragarse todos sus interrogantes, incluso empieza a cooperar con el montaje de la representación. Pero a la decisión del Comandante de eliminar actores, en la escena 9, se opone frontalmente al Comandante. Es el primer conflicto directo entre Gottfried y Comandante, el segundo exige que sean eliminados algunos judíos y el primero se opone:

¿Y si nos negamos a salir de los barracones? Él llega, pero no hay nadie, las calles están vacías. O él llega y la gente no se comporta como usted quiere. Damos la espalda a ese hombre, o le tiramos piedras. O le decimos la verdad. ¿Y si no hacemos lo que usted desea? ¿Y si no cumplimos sus deseos? [327-328].

No obstante, la suspicacia macabra del Comandante logra confundir con su léxico técnico-teatral a Gottfried y éste desiste de su emancipación apartando los expedientes de los judíos que serán eliminados. El Comandante elimina la dignidad de Gottfried y, a su vez, el dramaturgo elimina sus parlamentos. En las siguientes dos escenas Gottfried está presente, pero no habla, sólo escucha lo que le dice el Comandante, quien le anuncia que morirá alguien en su lugar y que luego de la representación todos irán inmediatamente a las cámaras de gas. Un personaje termina por invisibilizar al otro de la historia y de la escena misma.

Las demás relaciones entre personajes sólo se muestran, mas no se desarrollan. En mi opinión, no hace falta desarrollarlas dentro de la *sui generis* estructura que Mayorga le otorga a la obra. Podríamos nombrar la relación del Público con el Delegado, con los actores y con el Comandante; también podríamos hablar de la relación entre los actores de la obra del Comandante y la relación de estos mismos actores con Gottfried, y por último hablar de la relación de Gottfried con su hija. No obstante, esta relación entre los personajes no es un punto de análisis importante en esta obra, que basa su construcción en conceptos distintos, un poco distantes de la estructura tradicional de las obras de teatro de texto. Más adelante veremos por qué.

## **B) FUNCIÓN PRAGMÁTICA**

*HIMMELWEG* ESTÁ INSCRITA dentro de una estructura metadramática casi en su totalidad. En la mayoría de las escenas hay un diálogo directo con el espectador. En el primer monólogo, que, según German Brignone, hace las veces de prólogo de una tragedia clásica [2011: 77], el Delegado convierte al público en un *público dramatizado*, distinto del real. ¿Son periodistas? Mayorga le da al público un personaje. Es un personaje ante quien el Delegado está justificando su gran error, al haber escrito dicho informe. Mientras nos manifiesta su conflicto, está también haciendo las veces de presentador de la historia. La mayoría de información o situaciones que vemos después de dicho monólogo son presentadas antes a nosotros desde el punto de vista del Delegado. Luego, en el segundo fragmento de la obra (II HUMO), los personajes saben que están siendo observados. Una situación confusa, para público y espectadores. Más tarde nos daremos cuenta de que dicha escena es un ensayo de la obra de arte total del Comandante nazi, el *seudo-*

*demiurgo* de la obra, el organizador y creador del mundo dramático que deben interpretar los judíos.

En el tercer fragmento (III ASÍ SERÁ EL SILENCIO DE LA PAZ), el monólogo del Comandante convierte a los espectadores en delegados antiguos de la Cruz Roja. El público es por segunda vez dramatizado. Son estas dos escenas, paradójicamente, los únicos dos fragmentos de la obra que ocurren en tiempo presente, en el presente de la realización escénica, los otros fragmentos ocurren en 1944.

En la escena final volvemos a ser testigos bochornosos de la tortura dramática impuesta a la comunidad judía.

#### **5.2.5. ESTRUCTURA DRAMÁTICA DE LA OBRA**

COMO YA DIJIMOS antes, en *Himmelweg* la estructura dramática funciona de otra manera. La trama completa de la obra, se nos revela en el primer fragmento y las escenas siguientes, como dice Mayorga, son un insistente rodeo del mismo objeto [Aznar Soler, 2011a: 38]. Todas tienen que ver con el arco de acción dinámico que narra el Delegado en su primera y única intervención. En fragmentos posteriores a este, se referirán al mismo relato, pero desde distintos puntos de vista: Los judíos ensayando la representación que vio el Delegado; El Comandante recibiendo en el antiguo campo de concentración al Delegado o a los delegados; los preparativos para la visita del Delegado y la escena siguiente a la representación teatral para el Delegado. Lo que va a pasar ya lo sabemos, por tanto la creación de cada fragmento, además otorgar los distintos puntos de vista de cada personaje, consigue también sumergir al espectador y al lector en una atmósfera escénica densa. Con cada nuevo detalle, con cada nueva información del mismo acontecimiento: “la visita del Delegado”, se va configurando poco a poco un espacio escénico de gran intensidad. Una estructura que obedece más a una poética kantoriana que a una estructura aristotélica. En palabras de Mayorga:

Por mi parte, como espectador de la mayoría de puestas en escena de Kantor (*La clase muerta*, 1975; *Wielopole Wielopole*, 1980; *Que revienten los artistas*, 1985; *No volveré jamás*, 1988), me atrevo a decir que hay algo en la estructura de *Himmelweg* que, como lector y director por tanto de una imaginaria puesta en escena, siento más cercana a la atmósfera de Tadeusz Kantor, por su intensidad escénica y por su repetición y morosidad

—sobre todo en las escenas de los ensayos de la obra por los judíos- [Aznar Soler, 2011a: 108].

#### 5.2.6. NIVEL SEMÁNTICO

VIMOS YA, EN el primer apartado de esta investigación, que *Himmelweg* es una de las obras más estudiadas de Mayorga. Por tanto, no nos centraremos en este ítem, ni en la búsqueda del pensamiento nazi en la obra, o en lo que la lleva a ser calificada como una tragedia contemporánea. Ni entraremos a reflexionar sobre la estructura metateatral de la pieza y lo que ella significa pues comprendemos que aunque son los temas centrales de dicha obra, no es necesario trabajar más sobre ellos, existiendo ya notables estudios al respecto [Aznar, Soler 2011a; Maza Cabrera, 2008; García Barrientos, 2011; Di Pastena, 2010]. Nos centraremos, más bien, en nuestro tema objeto de estudio, los niños en la dramaturgia de Mayorga, que aunque en esta obra no estén en lugar protagónico, son de los temas mediante los cuales busca enfrentar al lector o al espectador con un proceso de rememoración del holocausto. En palabras de Mayorga:

En el centro de *Himmelweg*, de forma menos evidente pero no menos intensa que en *Hamelin*, están los niños. Como padre que soy, nada me preocupa más que los niños. Y me parece que no hay mayor escándalo que la violencia sobre los niños. Por eso, considero hipócrita que se habla tanto de derechos humanos y al tiempo se consienta que haya niños expuestos a guerras evitables, a la dominación sexual, al hambre, a la miseria, a la ignorancia. Nuestro primer objetivo político debería ser la justicia para los niños [Aznar Soler, 2011a: 107].

El dramaturgo madrileño construye, para la obra, una especie de Disneylandia, donde niños y adolescentes son obligados a actuar, aparentando paz y sosiego, ante los invitados externos a ese terrible campo de concentración. Un espacio abierto pero a la vez claustrofóbico, que un sádico Comandante nazi quiere convertir en una experiencia pionera de parque temático [Guillermo Heras, 2011: 34]. Es así como los ensayos de la obra se convierten en las imágenes más crueles. Judíos, la mayoría de ellos niños, ensayan una vida mentirosa, dentro de un espacio cargado de muerte. La repetición intensifica la atmósfera inhumana derivada del plan “artístico” del Comandante. La repetición nos conduce a pensar que mientras está en marcha el proyecto macabro de ciudad modelo judía, los niños y adultos escogidos no tienen otra opción que repetir y repetir el discurso

de la obra, refugiados en una especie de limbo dramático, en el que están vivos pero al mismo tiempo muertos. Los niños repiten unas escenas que ilustran una vida “normal”, enmascarando la realidad de los campos de concentración. Este obligar a alguien a fingir que se encuentra bien, y que aquellos que lo obligan, son los que luego lo asesinarán, es uno de los símbolos de inhumanidad y brutalidad más repugnantes que se puedan conocer. Los que obligan a fingir a estos niños, representan la metáfora más cruel de la obra. No obstante, los menores representan la esperanza que lucha por permanecer viva por encima de todo. Además, la comunidad de “actores temporales”, en sus horas libres, reúne a los niños y les enseñan Historia, Lengua y Matemáticas [325]. El hecho de que siguen enseñando y aprendiendo en semejantes circunstancias, y la canción de Rebeca, que pasa de voz en voz, son los elementos mesiánicos de la obra, aquellos que se encargan de conjurar el pesimismo en la misma.

El final es, sin duda, el momento más emotivo. Gottfried, a pesar del dolor que ha retenido en su interior durante toda la obra, con un poder de resiliencia permanente conduce a los actores hacia lo que él supone, será lo menos malo para todos. También en esta última escena se nos revela como el padre de Rebeca, un padre que le pide a su hija que siga luchando por su vida aunque él no pueda más, que siga sosteniendo la esperanza de un pueblo aunque ya no quede ninguna.

Los niños, en la obra de Mayorga, como dice José Luis García Barrientos, representan la inocencia de las víctimas y, por consiguiente, la bestialidad satánica de sus verdugos [2011: 19].

El elemento más simbólico de la obra, como ya dijimos, es la canción que el Comandante impone a Rebeca en el guión de su “obra de arte”. Paradójicamente se convierte en la antorcha que mantiene viva la identidad del pueblo judío. Esta canción representa un medio de arraigo cultural, familiar y afectivo, en el que se manifiesta el grado de irreductibilidad que tiene la vida y de la inocencia ante la barbarie [Pastena, 2010: 14]. Es una canción de cuna que la madre de Rebeca cantaba cuando ella era bebe.

Varios estudiosos de Mayorga han comparado esta escena con el papel que desempeñaron la música y la poesía en la guerra. De la Maza, por ejemplo, encuentra una similitud entre esta última escena de *Himmelweg* y una escena de la película *Senderos de Gloria* de Kubrick, donde una joven alemana canta una canción en su idioma, ante un

batallón de franceses vencedores. Su canto poco a poco se deja oír, callando los abucheos y risas de los soldados, que terminan emocionados tarareando esa canción, recordando la inutilidad del conflicto bélico [2008: 86]. Por su parte, Di Pastena relaciona la canción de Rebeca con el papel que desempeñó la poesía en los campos: “Poemas que se recitaban a los presos: baste el relato de Semprún en *La escritura o la vida*, sin dejar de lado a la *Divina commedia* trabajosamente rememorada por Primo Levi” o cómo los checoslovacos cantaron su propio himno y otros *La Internacional*, en las cámaras de gas de Auschwitz, en marzo de 1944, antes de ser asesinados [2010: 14-15].

Rebeca, por tanto, a través de su rebelión contra el guión del Comandante y a través de su canción final, se convierte en metonimia de la esperanza humana. Ella es el único elemento discordante de la representación, la única voz que se alza en contra de la impostura. “Escapa, Rebeca, que viene el alemán”, esta señal lastimosamente el Delegado no la sabe interpretar o no la escucha, no lo sabemos. En todo caso este gesto de insumisión, según Mayorga, nos salva a todos –incluso al Comandante- [Aznar Soler, 2011a: 107].

### 5.2.7. NIVEL PRAGMÁTICO

*HIMMELWEG* SE ESTRENÓ en octubre de 2003 en Málaga, bajo la dirección de Jorge Rivera. No obstante, la grabación que el Centro Dramático Nacional tiene de la obra, es del estreno en Madrid, en el Teatro María Guerrero, en noviembre de 2004, bajo la dirección de Antoni Simón. La obra es defendida por 13 actores, niños, jóvenes y adultos, con una exuberante escenografía propuesta por Jon Berrondo e iluminación, música y vestuario de Albert Faura, Luis Delgado y Alejandro Andújar, respectivamente.

El espacio escenográfico que nos presenta el montaje está compuesto, en un principio, por la vía circular de un tren que hace las veces de “camino del cielo” que conduce hacia la “enfermería”. Junto a la carrilera, hay una foto con el rostro de las víctimas. El espacio vacío se va llenando a medida que transcurre el espectáculo. Luego del monólogo del Comandante, se da paso al espacio del campo de concentración, un escenario circular en cuesta donde ensayan los actores judíos, sobre el que cae luego un lujoso telón rojo que da comienzo al monólogo circense del Comandante, al cual nos referiremos más adelante.



La obra, como ya sabemos, comienza con el Delegado (Alberto Jiménez), quien construye un personaje en el que la locura es el rasgo más característico. Es un hombre que al principio del relato se presenta como alguien normal, pero a medida que los recuerdos del campo abarrotan su cabeza, se va desquiciando progresivamente, abre mucho los ojos y grita los parlamentos. Durante la segunda parte de su monólogo, entra Rebeca (Tamara Bautista) en el escenario y se convierte en testigo de su declaración. Es una niña de unos 11 años, con vestidito blanco que camina con su muñeco de plástico hacia el Delegado y se sube encima de una estatua que está al lado de éste. Se trata de la estatua de un hombre sentado. Rebeca se le sienta en las piernas y la abraza. Mientras el Delegado habla, ella escucha, como perdida. También mira al público de manera extraña y respira con dificultad. Cuando el Delegado, justificando su error explica al público que ningún judío le pidió, mediante alguna señal, ayuda, y se lamenta por no haberle preguntado a la niña que estaba en el río, Rebeca se baja de la estatua y se arrodilla a la derecha del Delegado. Deja de mirar al público y se queda mirando a su muñeco. Esta mirada extraviada y consecutiva de Rebeca, al público y hacia su muñeco, impregna la atmósfera de la obra, desde un principio, con la intensidad escénica a la que se refiere Mayorga al hablar de *Himmelweg*.

Vemos entonces cómo, Antoni Simon, a través de su montaje, le otorga mayor importancia al personaje de Rebeca: lo incluye en la primera escena como un fantasma que es testigo de la confesión del Delegado. En el segundo fragmento, el ensayo de los judíos, está la niña dentro de un barreño grande de metal, los chicos en el otro extremo y la pareja en la parte de atrás de la cuesta, entre los columpios y los aros: los juegos infantiles de parque.

Cristian Bautista interpreta al *Chico 2* y Daniel Llobregat al *Chico 1*. El primer actor (*Chico 2*), tendrá aproximadamente unos 7 años, y el segundo (*Chico 1*), unos 10 u 11 años. En mi opinión, el hecho de que los actores sean tan pequeños, remarca la crueldad que distingue a la obra. En cada transición entre la repetición de las escenas, hay un cambio brusco de luces y sonido. En la primera repetición de las escenas, quienes interpretan al *Chico 3* (Adrián Portugal) y al *4* (Gabriel Andújar), son un poco mayores que los primeros, aproximadamente de 14 o 15 años. En la segunda repetición de la escena de la pareja, en el momento que en que *Ella* renuncia a seguir actuando, la actriz

que la interpreta, se quita la peluca roja, quedando al descubierto su cabello rapado, propio de las reclusas judías. La huida de *Ella* deja a los demás actores en la desesperanza; es por eso que la niña, dentro del montaje, tiene dificultad para repetir de nuevo su monólogo con el muñeco. El *Chico 5* (Aníbal de Vega) es aún más grande que los anteriores, de unos 16 o 17 años.

Ignoro si la edad escogida de los actores niños, es intencional o no, pero es importante la reflexión que de ella resulta. Se pone en evidencia que los niños, entre menor es su edad, paradójicamente tienen una sabiduría más espontánea para sobrellevar sucesos catastróficos. La realización escénica refleja cómo el niño de 7 y la niña de 11, saben sobrellevar con mucha mayor resiliencia la situación. Más que los demás.

En el monólogo del Comandante (Pere Ponce), se convierte el escenario en un circo, se transforma, aparece, como ya dijimos, un telón rojo gigante, y el Comandante hace las veces de animador de ese circo. Con una especie de brazos amputados, una camisa roja y una voz muy gruesa, presenta el campo como una gran atracción. Acompañado de sonidos circenses y con mucho ritmo al hablar, hace más macabro el monólogo. Este tipo de actuación plantea diferencias con las primeras dos escenas, en las que se tiende más a una actuación realista. En mi opinión, este recurso del circo no favorece del todo los significados de la obra: convierte todo en algo tan siniestro que hace que se desperdicie la magnífica contradicción propuesta por Mayorga en este personaje. Un hombre culto y cordial que a la vez es un asesino inmisericorde. Esta convención, que es maravillosamente interpretada por Ponce, tiende más hacia este segundo rasgo y deja un poco sin sentido uno de los temas más importantes de la obra: de cómo, bajo el ropaje de un hombre ilustrado y de buenos modales, se esconde un tremendo bárbaro.

El personaje de Gottfried, interpretado por José Pedro Carrión, tiende a fortalecer los rasgos dignos y nobles del personaje. Es un hombre que no se rebaja ante el Comandante e incluso, cuando éste le pide que Tadeusz abandone la obra y vaya a la enfermería, Gottfried levanta la voz y golpea la mesa. No obstante, en la puesta en escena se echa en falta la delicada relación que establece Mayorga entre el Comandante y Gottfried, esa delgada línea entre el poder que representa el primero y la forma como el segundo enfrenta ese poder. En mi opinión, en la realización escénica carece de ese juego equilibrado que dibuja Mayorga entre el poder nazi y el temor a la muerte de su gente, que

tiene Gottfried. En algunos momentos, en el montaje se traspasa esa delicada línea, desvaneciendo el juego de estatus propuesto en el texto. Por otra parte, y continuando con la interpretación del Comandante, creo que los parlamentos que crea Mayorga para dicho personaje son de una crueldad extrema y si con la interpretación se intensifica dicha característica, este personaje corre el peligro de convertirse en un malvado de dibujos animados. En cambio, si esos parlamentos inhumanos son dichos por un hombre que apela a la cordialidad o intenta ser bondadoso, el carácter contradictorio y por ende verdadero de dicho pensamiento, se pone en evidencia sobre el escenario, lo que incomodará mucho más al espectador.

En el fragmento final, están en escena las estatuas de los actores en los espacios donde ensayaban Gottfried aparece con los niños, ensayando la escena de la peonza; después del ensayo, se montan todos en un pequeño tren. Gottfried se sienta en una silla y es cuando reconocemos que la estatua sentada que aparecía al principio de la obra, es él. Rebeca se sienta en su regazo, de la misma manera como se sentó al principio de la obra en la estatua, y comienza a cantar la canción. El pequeño tren, entre tanto, los dirige hacia la enfermería mientras van cantando.

En mi opinión, los grandes aciertos de esta realización escénica, radican en lograr, a través del juego simbólico con las estatuas, un mecanismo circular como el que propone Juan Mayorga en su obra, en el que las piezas del rompecabezas dramático solo terminan de encajar al final de la obra. También la excelente interpretación que hace de Gottfried, José Pedro Carrión, ayuda, al igual que la canción y las clases en la escuela del campo, a mantener viva la antorcha de la esperanza dentro de este panorama desolador. Sobre todo cuando, en el último monólogo del Comandante, éste repite con rabia las palabras que dijo Rebeca “Cuidado Rebeca que viene el alemán”, y Gottfried sonríe con orgullo.

Aunque Gottfried es consciente del inminente exterminio de su comunidad y de su familia, se alegra de que su hija lo haya escuchado. Y aunque todo sea oscuro, la luz de su hija iluminará, con su insubordinación, la esperanza de la comunidad judía.





**F6. Alberto San Juan interpretando a Josemari en el montaje de *Hamelin* por la Compañía de Teatro Animalario. Fot. Archivo Universidad Nacional de Colombia.**

### 5.3. *HAMELIN*<sup>36</sup>

#### 7.3.1. ANÁLISIS, POR ESCENAS, DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA DE LA OBRA

PARA ESTA OBRA en particular, la división de escenas obedece a la propuesta por el personaje del Acotador dentro de la obra, quien enumera los cuadros al principio de cada uno.

##### **Cuadro I**

**Personajes:** Montero, Acotador y periodistas.

**Espacio:** Recinto del juzgado.

Montero busca que los periodistas se responsabilicen y se comprometan, a través de sus medios de comunicación, con aquello que saldrá mañana a la luz pública en una rueda de prensa. Busca que dicha información sea transmitida por los periodistas de la mejor manera a todos los hogares de la ciudad. Para esto, los convoca confidencialmente la noche anterior, les invita a reflexionar sobre la ciudad, mientras esta es contemplada por todos. Les muestra unas diapositivas que indignan a los periodistas. El Acotador describe las acciones físicas y los pensamientos de los personajes que están en la escena.

##### **Cuadro II**

**Personajes:** Acotador, Montero y Julia.

**Espacio:** Casa de Montero.

Julia intenta saber por qué Montero ha llegado tan tarde, él parece cansado y no le responde a sus preguntas, sólo le pregunta a Julia que si su hijo Jaime está bien. El Acotador describe todo el recorrido que realiza Montero al llegar a su casa, donde primero pasa por la habitación de su hijo y luego se va a dormir a su habitación con su esposa.

##### **Cuadro III**

**Personajes:** Acotador, Montero, Rivas y el secretario.

**Espacio:** Despacho de Montero.

Montero busca que Rivas confiese que es pedófilo y para esto lo interroga sobre sus actividades como líder vecinal de una comuna pobre de la ciudad, luego le muestra las

---

<sup>36</sup> En todas las citas extraídas de esta pieza, utilizaremos la edición de Cátedra de esta obra, publicada en el año 2015 con estudio introductorio de Emilio Peral Vega. Al ser una versión posterior a la de las obras completas de Juan Mayorga, ha sido mejorada por el dramaturgo que, como sabemos, corrige constantemente sus textos.

diapositivas de niños desnudos con adultos que fueron encontradas en su chalet. Rivas busca defenderse argumentando que no está prohibido descargar ese tipo de imágenes de internet. Montero busca acorralarlo soltándole información dosificada de lo que él sabe sobre Rivas: le muestra un mail en el que confiesa estar enamorado de un niño, Rivas confiesa que se ve con un niño llamado Josemari, pero que jamás le ha hecho nada malo. Montero, ofuscado, busca ofenderlo y le anuncia que un chico de 18 años fue quien delató que Rivas abusaba de Josemari en su chalet. Rivas desmiente a Montero y por tanto este trae a Gonzalo -el chico de 18 años- a su despacho, para acabar con los argumentos de Rivas. Rivas se delata y le ruega a Montero que no se entere de esto su madre.

#### **Cuadro IV**

**Personajes:** Acotador, Montero, Julia.

**Espacio:** Casa de Montero.

El Acotador narra la salida de Montero del juzgado, quien se va caminando hacia su casa. Su esposa, medio dormida, le anuncia que su hijo Jaime tuvo hoy una pelea. El Acotador nos narra que hablan de tener un hijo y que caen dormidos sin tocarse.

#### **Cuadro V**

**Personajes:** Acotador, Montero, secretario, Paco y Feli.

**Espacio:** Despacho de Montero.

Montero intenta saber si los padres de Josemari están al tanto de lo que ocurre con su hijo. Para esto, les pregunta sobre Rivas, Paco habla muy bien de él, lo ensalza, dice que Rivas es muy generoso con los niños y cuida mucho de ellos, acepta que en un principio se le dedicaba más a Gonzalo pero que ahora se ha encariñado más con Josemarí. La conversación se corta por una llamada telefónica de Julia, su esposa, sobre un asunto con Jaime.

#### **Cuadro VI**

**Personajes:** Acotador, Montero, Raquel y Julia.

**Espacio:** Despacho de Raquel y casa de Montero.

Raquel, la psicopedagoga de colegio, busca tranquilizar a Montero con respecto a la pelea que tuvo Jaime. Montero, por su parte, trata de disculparse con Raquel diciéndole que no es propia de Jaime esta agresividad. El Acotador cambia de espacio, ahora se encuentran Julia y Montero acostando a Jaime. Julia le exige a Montero que hable con su hijo, Montero acepta.

## **Cuadro VII**

**Personajes:** Acotador, secretario, Montero y Josemari.

**Espacio:** Salón con juguetes en el juzgado.

Montero busca que Josemari revele lo que Rivas hace con él. Para esto le hace una serie de preguntas con las que el niño poco a poco va contando que Rivas le toma fotos desnudo, lo baña, lo toca y duerme con él. Josemari tiene miedo de que al contar todo esto lo lleven a un internado, Montero le asegura que no será así.

## **Cuadro VIII**

**Personajes:** Acotador, Josemari y Montero.

**Espacio:** Salón con juguetes en el juzgado.

El Acotador narra cómo Montero busca a los diez niños que Josemari, en la anterior escena, dijo que iban también al chalet. Los lleva al mismo salón que llevó a Josemari y les hace las mismas preguntas.

## **Cuadro IX**

**Personajes:** Acotador, Montero y Raquel.

**Espacio:** Cafetería.

El Acotador nos relata que ha pasado el tiempo y que Montero ha citado a Raquel. En su encuentro Montero busca que Raquel lo ayude con el caso de Josemari y con la relación con su hijo. Para esto, le confiesa su profunda preocupación por el futuro que les espera a los niños en esta ciudad y se lamenta de no encontrar las palabras para hablar con su hijo. Acto seguido, le revela el gran problema que tiene para encontrar pruebas suficientes que demuestren la culpabilidad de Rivas, pues todos los niños que ha entrevistado han negado todo, sólo tiene el testimonio de Josemari. Por su parte, Raquel trata de aconsejarle que acuda a los padres de Josemari para buscar solución al problema. Luego de su encuentro con Raquel, el Acotador narra cómo Montero se va caminando, pasa por el barrio de Josemari y luego camina hacia el juzgado, cita a 12 periodistas, llegan tres, les exige que cuiden sus palabras en el momento de comunicar las noticias que tienen que ver con la red de pederastia de la ciudad.

## **Cuadro X**

**Personajes:** Acotador, Montero, Rivas y el secretario.

**Espacio:** Despacho de Rivas.



Montero intenta seguir obteniendo información de Rivas, pero desde un principio el acusado le reclama que lo único que le pidió -que su madre no supiera nada- ni siquiera fue escuchado por Montero, pues los periodistas ya fueron a buscar a su madre. Montero se defiende criticando el amarillismo de los periodistas y asegurando que él nunca dio su nombre. Continúa entonces interrogando a Rivas sobre las ayudas económicas que daba a la familia de Josemari. Lo acosa tanto con preguntas, que Rivas decide enfrentarse a Montero, se burla de sus palabras y lo reta diciéndole que el monstruo que él está intentando crear está solo en su cabeza. También lo culpa por haber puesto en boca de Josemari palabras que no son ciertas, provocándole al niño una gran confusión. Por su parte, Montero lo obliga a ver el dossier de prensa con el fin de intimidarlo y atemorizarlo por el castigo que recibirá por aquello que ha cometido. Rivas le asegura que nunca se ha metido en la cama de un niño ni lo ha tocado. Montero entonces lo acorrala al preguntarle directamente si no le gustan los niños, Rivas acepta que le gustan pero que se aguanta [142]. Con esta respuesta Montero le asegura que está perdido, le aconseja que acepte un abogado y que deje de ser insolente.

#### **Cuadro XI**

**Personajes:** Acotador, Montero, Feli.

**Espacio:** Casa de la familia de Josemari.

Montero visita la casa de Josemari con el deseo de encontrar el cuaderno donde Rivas le dijo que Feli apuntaba todo el dinero que él les daba. En casa se encuentra Feli a oscuras con sus hijos, les han cortado la luz desde hace una semana. Feli le reclama que la policía se ha llevado a Josemari, Montero busca tranquilizarla diciéndole que Josemari está bien donde está. Feli le entrega el cuaderno de cuentas a Montero y le anuncia que Gonzalo está en un bar llamado *Brando*. Además de llevarse dicho cuaderno, Montero se lleva uno de los dibujos que está pegado a la pared, el caballo rojo.

#### **Cuadro XII**

**Personajes:** Acotador, Julia y Montero.

**Espacio:** Casa de Montero.

Julia le anuncia a Montero que a Jaime lo han expulsado del colegio por provocar una pelea en el patio contra todos sus compañeros. Acto seguido le vuelve a reclamar que hable con su hijo, pero Montero evade la petición de su esposa justificando que Jaime está dormido.

### **Cuadro XIII**

**Personajes:** Acotador, Raquel, Montero y Josemari.

**Espacio:** Escuela Hogar donde está interno Josemari y cafetería donde suelen verse Raquel y Montero.

Montero busca a Raquel para que pueda romper el silencio de Josemari. El Acotador nos cuenta que ya van tres visitas de Raquel a Josemari, en las que ella intenta ganarse su atención, pero no lo ha conseguido. Luego, en la cafetería, Raquel intenta explicarle a Montero que el silencio de Josemari se debe a que él se siente culpable al estar causando todo este problema a su familia. Por su parte, Montero le pide a Raquel que le aconseje si es pertinente aceptar la solicitud de Paco, de ver a Josemari. Raquel se opone. El Acotador irrumpe en el diálogo con el deseo de crear conciencia en el público de la manera como, a partir de este diálogo entre Raquel y Montero, se enferma el lenguaje. Busca avivar la mirada crítica del espectador frente a lo que está presenciando. Continúa la escena entre Raquel y Montero, en la que ella busca convencerlo de que Paco sólo quiere recuperar a su hijo para recobrar el prestigio dentro de su comunidad.

### **Cuadro XIV**

**Personajes:** Acotador, Montero y Gonzalo.

**Espacio:** Bar *Brando*.

Montero va en busca de Gonzalo a aquel bar, un bar *gay*, para seguir reuniendo pruebas en contra de Rivas. Intenta que Gonzalo declare lo que él sospecha: que Rivas daba dinero a Paco a cambio de pasar tiempo con Gonzalo y después con Josemari. Gonzalo intenta evadir la presencia y las preguntas de Montero, pero acaba respondiendo. Montero lo presiona para que vayan juntos al juzgado a declarar.

### **Cuadro XV**

**Personajes:** Acotador, Montero, Raquel, Josemari, Feli, Gonzalo.

**Espacio:** Escuela hogar.

Es el cumpleaños once de Josemari. Toda su familia, menos su padre, va a visitarle. Él reclama a su padre, Feli le dice que ha conseguido un trabajo y por eso no ha podido venir, le entregan los regalos y se van. Acto seguido Raquel pronuncia el informe que ha escrito para el juez, en el que aconseja que todavía no es conveniente que Josemari vea a su padre. Raquel y Montero se quedan a solas con Josemari; los dos, a base de numerosas preguntas, buscan que Josemari acepte que Rivas le daba dinero a Paco por pasar tiempo con él, Josemari acepta pero niega que su padre sepa lo que Rivas hacía con él; dice: “Mi padre no sabe lo que quiere Pablo. Si

se entera, lo mata” [157]. Raquel trata de convencer a Montero de que Josemari está protegiendo a su padre por el miedo que le tiene. Y por tanto el niño debe seguir en la Escuela Hogar. A través de una carta que Rivas ha enviado a Josemari camuflada en un libro que le regaló Gonzalo, Rivas intenta manipular e intimidar al niño, además busca ponerlo en contra de Raquel y de Montero. Por último le pide que le haga un dibujo, el niño dibuja muchas ratas.

#### **Cuadro XVI**

**Personajes:** Acotador, Montero y Paco.

**Espacio:** Afuera de la casa de Montero.

Paco va a buscar a Montero con el objetivo de convencerlo de que le deje ver a Josemari. Al principio le ruega que le permita verlo, Montero intenta tranquilizarlo contándole lo bien que está ahora Josemari en el Hogar Escuela. Acto seguido, Montero comienza a usar el mismo mecanismo de bombardeo de preguntas que ha utilizado anteriormente con Rivas, Josemari y Feli, con el objetivo de desenmascarar a Paco, para que acepte que recibía dinero de Rivas a cambio de que éste pasara tiempo con Josemari. Paco se defiende argumentando que todo el dinero que Rivas le prestaba él tenía la intención de devolverlo y que ignoraba por completo lo que Rivas quería con Josemari. Como Montero sigue sin aceptar que Paco vea a su hijo, este le propone un trato, que a su vez le propuso su abogado, y es que él acepta que sabía lo que hacía Rivas con Josemari a cambio de que lo dejen ver a Josemari los fines de semana. Montero se niega de nuevo y por ende Paco, ofuscado, cambia de estrategia e intenta condenar la manera como están siendo tratados, según él, por ser pobres. Montero busca acabar la conversación, Paco vuelve a suplicar que al menos le dejen hablar por teléfono con Josemari, Montero pretende convencerlo de que cuando “la familia fracasa en su misión protectora, el Estado debe intervenir” [163]. La última estrategia que utiliza Paco para convencer a Montero es tocar sus fibras más sensibles, intentando que se ponga en su lugar: “Usted tiene un hijo. Imagine que intentan separarlos. Imagine que se lo quitan” [164].

#### **Cuadro XVII**

**Personajes:** Acotador, Julia, Jaime, Josemari, Raquel y Montero.

**Espacio:** Casa de Montero y Escuela Hogar.

Julia le anuncia a Montero que Jaime le ha pegado. Montero asegura que hablará con Jaime mañana, Julia le exige que hable esa misma noche con Jaime. El Acotador narra toda la escena en la que Montero se encuentra con Jaime, Montero no le dice a su hijo ni una sola palabra y sale, toma su coche y conduce toda la noche; a la mañana siguiente va a buscar a Josemari a la

Escuela Hogar, pero Josemari ya no está, ha huido, es encontrado en la tarde a treinta kilómetros de la Escuela Hogar. Es regresado a su habitación y se encuentra con Raquel y Montero. Raquel lo reprende por haberse volado de la Escuela Hogar, Josemari pide volver a vivir con su familia, Raquel busca convencerlo de que sólo en la Escuela Hogar nadie abusará de él. Montero interrumpe a Raquel y la expulsa de la habitación, argumentando que pronto la llamará. Se quedan Montero y Josemari solos por primera vez, Montero a través de la narración del cuento de *El flautista de Hamelin* busca que Josemari lo perdone por no haber hablado en todo este tiempo, los dos, a solas, “de hombre a hombre” [168].

### **5.3.2. CONFIGURACIÓN, REPARTO, GRADOS DE REPRESENTACIÓN Y DE CARACTERIZACIÓN**

ES INTERESANTE ANOTAR que esta es una de las pocas obras, junto con *Angelus Novus*, en la que Mayorga propone una multitud de espacios para las escenas. Este constante cambio es posible gracias a la figura del Acotador, quien nos crea a través de la palabra todos los espacios, pensamientos de los personajes e informaciones relevantes de la obra. El espectador o lector viaja entonces por distintos espacios del juzgado (despacho de Montero, recinto donde recibe a los periodistas y espacio donde interroga a los niños), por la casa de Montero (habitación de Montero y Julia y habitación de Jaime), por el colegio de Jaime, por una cafetería, por la casa de Josemari, por el Bar *Brando* donde trabaja Gonzalo, por la Escuela Hogar donde internan a Josemari, etc. Por otra parte, la mayoría de veces, los cuadros corresponden a una situación concreta, es decir, unos personajes, un espacio y un conflicto determinado. No obstante, en los cuadros VI, VIII y XVII, cada uno alberga dos situaciones y dos espacios distintos, que se modifican gracias a la escenografía verbal y a la narración propuesta por el Acotador. Este personaje y Montero, aunque en dos niveles distintos, están presentes en todos los cuadros de la obra. Los demás personajes aparecen y desaparecen en escena según los requerimientos de la acción dramática. Sin embargo, en esta obra, al igual que en *El chico de la última fila*, los espacios se prestan para que en su escenificación puedan aparecer todo el tiempo todos los personajes, partiendo de que el mundo ficticio de la obra se organiza siempre a través de la mirada del Acotador. También es una obra que propone innumerables posibilidades a la hora de llevarla a escena, en cuanto a la decisión de convertir en patentes o no algunos personajes que sólo sabemos que existen porque el Acotador los nombra, como los

periodistas, el secretario, la hermana de Josemari que siempre está fumando, Jaime (que tiene un solo parlamento en toda la obra) o incluso el personaje de Josemari, que aunque aparece en cuatro escenas y tiene varios parlamentos, el dramaturgo propone que sea interpretado por un adulto. Dando así vía libre a que en la realización escénica se siga su propuesta o se plantee una nueva, como, por ejemplo, colocar de manera patente su voz en escena sin que el personaje tenga que ser encarnado por un actor.

También *Hamelin*, al igual que *Angelus Novus*, es una obra con gran número de personajes patentes: son once con parlamento y tres más que no lo tienen, pero que el Acotador propone, y aparecen en algunos momentos en escena. La mayoría de escenas están configuradas por tríos, siendo casi siempre el tercer personaje el Acotador. No obstante, también existen actos con configuración casi plena, como el cumpleaños de Josemari (cuadro XV). Otra de las grandes similitudes entre esta obra y *El chico de la última fila* es que ambas son contadas a través de dos historias paralelas en las que los personajes de Germán y de Montero -dos hombres adultos obsesionados con su trabajo- son los protagonistas. Ambas obras se bifurcan entre una historia de familia, en la que el hombre de la casa ignora su hogar y su compañera le reclama dicha situación. Y la otra historia de ambas obras tiene que ver con el trabajo del protagonista, en el caso de Montero su investigación en contra de Rivas y en el caso de Claudio su ambición por enseñarle a escribir a su alumno Claudio. En ambas obras, mientras el hombre adulto más se obsesiona con su objetivo laboral, más se agrava su conflicto familiar, y al final son los niños, Claudio y Josemari, quienes acaban dando grandes enseñanzas a los adultos.

Con respecto a los grados de caracterización en *Hamelin*, al ser un reparto tan numeroso, identificamos personajes que tienden más hacia la complejidad y otros más sencillos que, como veremos más adelante, desempeñan un papel netamente funcional dentro de la pieza. Entre los personajes que tienden a un mayor grado de complejidad encontramos a Montero, marcado por una enorme contradicción de la cual es plenamente consciente al final de la obra. Esta contradicción en resumidas cuentas se basa en luchar por encima de todo por encontrar la verdad en el caso de Josemari, incluyendo un minucioso trabajo que él propone sobre cómo tratar este tema con los medios de comunicación, y al mismo tiempo la imposibilidad absoluta que tiene de solucionar el conflicto de su casa y de sentirse incapaz de encontrar las palabras para hablar con su hijo.

Otro personaje, que aunque sale sólo en dos cuadros en toda la obra tiene un carácter complejo, es Pablo Rivas, desde el proponer a un protagonista con una patología sexual como la pederastia con el que se plantea todo un desafío para el actor que pretenda encarnarlo. Mayorga, con el personaje de Rivas, dibuja de manera magistral a un ser que se desvive por los más desfavorecidos pero que al mismo tiempo sufre de dicho desorden mental. Entre los personajes que encontramos a medio camino entre planos y redondos se encuentran Julia, la esposa de Montero; Raquel, la psicopedagoga, Feli y Paco, Gonzalo y el Acotador, quienes representan un tema en concreto o una realidad social pero carecen de atributos contradictorios. Por último están nuestros dos niños, Josemari y Jaime, dos personajes de los que Mayorga no busca hacer una construcción compleja sino, a través de ellos, denunciar el aislamiento al que están sometidos los niños por culpa de los adultos. Por tanto, son personajes que hablan poco; Jaime, por ejemplo, sólo dice tres palabras en toda la obra, y el Acotador lo que busca es colocar al espectador en ese lugar de penumbra sin ocuparlo escénicamente.

Otra excepcionalidad de la obra es la ausencia casi total de personajes ausentes o latentes, que como hemos visto abundan en el corpus dramático mayorguiano y muchas veces son piezas fundamentales que, aunque no están en escena, detonan la acción de la obra y son quienes impulsan los deseos de los personajes. Salvo la madre y los amigos de Rivas, y los otros niños que van a las fiestas privadas de su chalet, todos los demás personajes son patentes y, aunque no tengan parlamentos, el Acotador propone que aparezcan en escena.

### 5.3.3. NIVEL MORFOLÓGICO

#### A) ONOMATOLOGÍA

DE IGUAL MANERA que en *El chico de la última fila*, vemos que la etimología y los significados de los nombres de los personajes de esta obra, no corresponden del todo al carácter de los mismos. A diferencia de los personajes de *La paz perpetua* o *La tortuga de Darwin*, donde significado del nombre y carácter del personaje están en profunda consonancia. Salvo en el caso de Josemari: quizás por ser un nombre con componente

femenino, Mayorga lo ha atribuido al personaje de nuestro protagonista que, como ya sabemos, es víctima del abuso sexual de un adulto.

No obstante, expondremos en este apartado los significados y etimología de los nombres de cada uno de los personajes, esperando que dicha información sirva en algún caso para profundizar en nuestro análisis.

Etimológicamente el apellido Rivas procede del latín “ripa”, que quiere decir “orilla del mar o del río”, un apellido que en la historia de España ha sido corrientemente llevado por nobles y sacerdotes. En contraposición, encontramos el apellido Montero, que significa “que anda por los montes o se ha criado en ellos” [Gutierre Tibón, 2001: 160]. Con respecto al nombre de Julia, significa “de fuertes raíces” o “de cabello ondulado” y fue inicialmente un apellido romano, no un nombre femenino. Jaime, es un nombre masculino de origen bíblico, versión de Jacob, cuyo significado es “aquel al que Dios recompensará”. El nombre Gonzalo es de origen visigótico y significa “dispuesto a luchar”. Con respecto a los nombres de Paco y Feli, suponemos que Mayorga propone dichos diminutivos con el fin de significar lo anodinos e insustanciales que resultan estos personajes para el caso estudiado por Montero: un padre y una madre de muy bajos recursos económicos, cuya opinión representa muy poco o nada en la sociedad contemporánea. Por último tenemos a Raquel, nombre femenino de origen hebreo que significa “La oveja de Dios”.

## **B) Caracterización de Montero**

ES UN JUEZ consagrado a su trabajo, un hombre obsesivo que duerme muy poco y fuma mucho cigarrillo. Cuando llega a su casa, cuando su hijo y su esposa están ya dormidos. Su mayor contradicción es que en su trabajo está empeñado en encontrar a los culpables que abusan de niños y dañan sus vidas, pero tal es su entrega al mismo, que descuida por completo a su propio hijo y su relación de pareja. Este descuido es la causa por la que Jaime se pelea con sus compañeros de instituto. Montero asegura que cuando termine todo el caso de Josemari, se dedicará a su hijo. Le dice a su esposa: “Cuando todo esto acabe, voy a llevármelo a pescar. Dos o tres días, él y yo solos” [125]. No obstante, el día que promete recogerlo a la salida del colegio para hablar con él, no va por quedarse interrogando a Josemari, y el día en que expulsan a Jaime del colegio por pelearse con

todos sus compañeritos, no habla con él porque que está dormido, e incluso, en su siguiente encuentro con Raquel ni siquiera le interesa el futuro de su hijo en el instituto, sino que pasa directamente a narrar el caso de Josemari. Existe una gran similitud entre este personaje y Germán, el profesor de literatura de *El chico de la última fila*. Ambos luchan de manera obsesiva por cambiar algo que, no se dan cuenta, hace parte de ellos. En el caso de Montero, le preocupa que los periodistas “cuiden sus palabras” [136] a la hora de informar en los medios de comunicación sobre la red de pederastas de la ciudad, pero él no sabe encontrar las palabras apropiadas para hablar con su único hijo. Por otra parte, dice estar preocupado por “el mundo que estamos construyendo para nuestros chicos” [133] y, por tanto, le dedica todo su tiempo al caso de Josemari pero no se da cuenta de que él, con su ausencia del hogar, ha construido un mundo de soledad para su hijo, un hijo con un padre fantasma.

A raíz de su relación con Raquel, Montero empieza a adoptar el lenguaje técnico e impersonal que utiliza aquella para referirse al caso de Josemari. Incluso cuando no está con ella, recurre a ese mecanismo, al igual que lo hace Raquel, como coraza para que nadie cuestione ni contradiga sus diagnósticos. Un ejemplo de esto, es cómo le habla a Paco en el penúltimo cuadro de la obra:

Montero: Haga una nueva solicitud. Pero no puedo prometerle nada. Tenemos que estar seguros de que los improbables beneficios no sean mayores que los posibles daños. En la fase del proceso en que nos hallamos, ese encuentro podría perjudicar a Josemari. Y es en él, en Josemari, en quien tenemos que pensar. En su proyecto de vida [164].

Sin embargo, cambia de manera radical en la última escena. Parece que el ver cómo su familia está destruida y el hecho de la fuga de Josemari, le hacen caer en cuenta del terrible error que ha cometido durante todo este tiempo, dejándose llevar por su obsesión con el trabajo y por la forma como Raquel asume el caso. Montero hace un alto en la avalancha de sucesos que lo ha conducido hasta ahí, excluye a Raquel de su vida y desde el cariño y el amor, se dirige a Josemari con el ánimo de empezar de nuevo con él y, muy posiblemente, hacer lo mismo con su familia.

### **C) Caracterización de Julia**

ESPOSA DE MONTERO y Madre de Jaime. A través de su caracterización implícita verbal reflexiva, observamos a una esposa que está muy pendiente de su hijo y de su marido. Es



una ama de casa atenta de las cuestiones de su hogar y de las gestiones que hay que hacer para las vacaciones. No sabe cómo encarar lo que le está pasando a su hijo, se encuentra completamente sola. Al final de la obra, luego de que Jaime se ha atrevido a pegarle, y por la imagen que propone Mayorga (“Julia en el pasillo, sentada en el suelo, con la cabeza entre las manos” [166]), deducimos que su desesperación es tal, que puede incluso estar rayando con la locura.

#### **D) Caracterización del Acotador**

COMO VEREMOS MÁS adelante, es el personaje que encarna la ideología de la obra; es decir, las opiniones del dramaturgo en escena. En un principio parece ser simplemente el que presenta la obra y describe las acciones físicas y pensamientos de los otros personajes, pero con el avance de la obra, vemos cómo entra a opinar dentro de la ficción, a detenerse en temas, a pronunciarse sobre cómo los personajes utilizan las palabras: “Hablan de tener otro hijo. No lo dicen así; “darle un hermano”, dicen” [120]. En palabras de Peral Vega, el personaje del Acotador: “es una reflexión escénica sobre el proceso de degeneración al que es sometida la palabra y los vericuetos eufemísticos que el hombre contemporáneo utiliza para romper la relación entre aquella y la realidad” [Mayorga 2015a: 120 N]. En otra ocasión, el Acotador señala los privilegios sociales de la familia Montero, que se contraponen en escena con la realidad de los padres de Josemari: “Feli está mirando una foto sobre la mesa. Allí está Montero, cinco años más joven, con Julia y con Jaime. La foto la hizo Amparo, la interna que por entonces cuidaba de Jaime” [121].

El Acotador tiene el poder de cambiar de espacio y de personajes en un mismo cuadro. En el cuadro seis, por ejemplo, la primera parte es el primer encuentro entre Raquel y Montero en el salón de clases, y la segunda, es la escena entre Julia y Montero en la habitación de Jaime.

El personaje del Acotador tiene la función de crear un efecto de extrañamiento en escenas terribles como el cuadro siete, en donde Montero interroga a Josemari sobre las prácticas sexuales a las que lo somete Rivas. En esta situación, cuando el niño acepta que Rivas lo toca, quien responde que sí, no es el niño sino el Acotador. De esta forma, sin quitarle gravedad al asunto, la escena se descarga un poco de lo horroroso de la situación.

También podemos relacionar a este personaje con el protagonista de *El chico de la última fila*, Claudio, pues ambos llevan en sus parlamentos el tinte narrativo con que Mayorga juega en las dos obras. Este lenguaje narrativo da nuevos colores a las situaciones y conecta a los personajes de distinta formas:

Acotador: Esa noche, Montero vuelve a los lugares que ya conoció en el registro. La piscina, el coche del garaje, la habitación de Rivas, todo le parece ahora más pequeño y más pobre. Mientras tanto, los mismos policías que han llevado a Josemari al hospital lo traen de vuelta al barrio. Con la llave que tiene colgada al cuello, Josemari abre la puerta de su casa a las doce y media. A esa hora, Rivas reza en su celda, Paco camina por el barrio y Feli se levanta al oír el ruido de la llave en la cerradura [130].

Como dijimos antes, gracias a fragmentos como el anterior, los personajes no solo están conectados a través de sus deseos y sus conflictos, sino que, en función del lenguaje narrativo, se conectan de formas diferentes, planteándole al espectador y al lector imaginarios paralelos en torno a la pieza dramática, atmósferas que describen la soledad en la que se haya inmerso cada uno de los personajes, una soledad que a su vez habla de la ciudad, recipiente sombrío por donde deambulan estos seres.

### **E) Caracterización de Pablo Rivas**

A TRAVÉS DE la caracterización explícita verbal reflexiva, Rivas se dibuja como un hombre adulto que proviene de una familia acomodada, que se educó en un buen colegio, empezó medicina pero nunca acabó y ahora es líder vecinal de un barrio pobre de la ciudad. Encabezó una campaña contra una incineradora y consiguió cerrarla. Como su familia es dueña de tiendas de electrodomésticos, él se dedica un poco a aquello, pero casi todo su tiempo lo invierte en ayudar a los habitantes del barrio marginal. Vive en el chalet de su madre, es un católico fervoroso, va a misa todos los domingos y, según confiesa, le gusta descargar fotos de niños desnudos de la internet. A través de su caracterización implícita reflexiva, se dibuja un personaje que pedófilo, que intenta enmascarar su trastorno psicosexual haciendo obras benéficas a familias de bajos recursos económicos. Abusa sexualmente de un niño de diez años llamado Josemari y, a cambio de que el niño acepte estar con él, le da hermosos regalos, lo invita a cenar y le da dinero a sus padres. Antes salía con su hermano Gonzalo, pero como este creció, lo cambió por su hermano pequeño. Tiene un carácter inseguro y contradictorio, teme mucho que su madre -la dueña

del chalet donde se reúne con otros pedófilos y con varios niños- se de cuenta de su delito. Luego de estar dos semanas encarcelado, baja cinco kilos y descubre su carácter agresivo e intimidador. Se niega a tener abogado pero pide hablar con el capellán de la prisión. Este personaje tiene algunas similitudes con el Doctor de *La tortuga de Darwin*: los dos nunca terminaron medicina, provienen de familias adineradas e influyentes y ante los demás se comportan como seres humildes y débiles, pero padecen trastornos mentales muy complejos.

#### **F) Caracterización de Paco y de Feli**

SON LOS PADRES de Josemari y Gonzalo, viven en el barrio pobre que frecuenta Rivas, en una casa de cuarenta metros cuadrados. Además de Gonzalo y Josemari, tiene otros tres hijos: Roberto, Dani y la hija mayor -de la que no sabemos su nombre-, que es madre de otro bebe y vive también con ellos. Según la caracterización explícita verbal transitiva que Rivas hace de Paco, dice que es un hombre alcohólico con baja autoestima que siempre está en el paro y que los trabajos que consigue le duran máximo una semana. Según Feli, es un hombre con buenas manos. Aunque no ha estudiado nada, de joven se ganaba la vida haciendo caricaturas en la calle. Ahora se dedica a reciclar cartón y a venderlo con sus hijos. Desde hace algún tiempo no se habla con su hijo Gonzalo. A partir de su caracterización implícita y explícita verbal reflexiva, se dibuja un señor cordial, muy consagrado a su hijo Josemari, optimista ante su situación económica (aunque está en la miseria material) y muy digno. Además de lo del cartón, trabaja como obrero de construcción o descargando en el mercado. Confirma lo que dice su esposa sobre su gusto por el dibujo.

Feli nació en el barrio y, según Rivas, “tiene la manía de apuntarlo todo” en un cuadernito, donde escribe incluso las fechas y las cantidades de dinero que les ha pasado Rivas. Está embarazada de seis meses; es una mujer callada y sumisa que nunca pregunta nada: solo responde.

#### **G) Caracterización de Jaime**

HIJO DE MONTERO y Julia, niño de unos 10 años aproximadamente, que en el colegio ha tenido dos peleas, comenzadas por él, con otro niño, tres años mayor que él. Siempre que

hablan de él, está dormido y cansado. Desde el cuadro XII, ya no está dormido pero está en su habitación, sentado en su cama, con la luz apagada, escuchando las voces de sus padres. Luego de las dos peleas es expulsado del colegio y finalmente le pega a la madre. En la obra es un personaje casi fantasma, su agresividad es un grito que pide ayuda frente a su soledad. Su destino en la trama es un camino ciego que no tiene ningún final esperanzador. El único texto que dice en toda la obra es en contra de su padre, que tampoco le ha hablado a lo largo de la misma. Solo y en la oscuridad, agresivo y desesperado: es lo poco que sabemos de este personaje.

#### **H) Caracterización de Raquel Gálvez**

ES LA PSICOPEDAGOGA del colegio de Jaime. A través de su caracterización explícita verbal reflexiva, confiesa que se implica demasiado en su trabajo y que, por esta razón, su familia le pide que cambie de profesión. Es una mujer bella y joven que por su caracterización implícita verbal reflexiva, demuestra ser una profesional muy competente y segura de sus opiniones. Parece también sentirse atraída por Montero, o al menos entusiasmada con el caso de Josemari, ocasión para desplegar todo su conocimiento profesional al respecto.

#### **I) Caracterización de Josemari**

ES UN NIÑO de 10 años, que aparenta tener 12. Lleva la llave de su casa colgada en el cuello. Según Rivas, es un muchacho muy inteligente y, según su madre Feli, le gusta dibujar y lo hace tan bien como su padre. Según la caracterización explícita verbal transitiva que Raquel hace de él, es un niño que se esfuerza por tener una personalidad autónoma pero tiene una autoimagen negativa provocada por el abandono de sus padres. Es un niño que desconfía del mundo adulto y por esta razón responde con gestos agresivos. No obstante, la caracterización implícita verbal reflexiva de Josemari se contradice con lo que Raquel afirma sobre él, pues no es, en ningún momento, un niño agresivo; es, más bien, un chico tranquilo, tímido, callado, que se refugia en el dibujo para mitigar la soledad que lo invade. Ama a su padre y está orgulloso de haber aprendido a dibujar con él. Es un chico temerario que, desesperado por la condición de interno, alejado de su familia, decide fugarse de la Escuela Hogar. Es un chico con traumas

enormes pero con una inmensa capacidad de resiliencia que intenta aferrarse al amor por su padre y a sus dibujos, con la esperanza de salir de esta situación, que no entiende del todo pero que le causa mucho daño.

#### **J) Caracterización de Gonzalo**

ES EL HERMANO mayor de Josemari, tiene 18 años, no volvió a casa de sus padres desde que él mismo fue al juzgado a culpar a Rivas por pederastia. Según los comentarios de Feli, Gonzalo llevaba una relación con Rivas y Rivas le enviaba a Paco, con Gonzalo, “un puro, una botella de coñac” [146]. Hasta que un día, Paco y Gonzalo dejaron de hablarse. Por la caracterización implícita extraverbal reflexiva, deducimos que es homosexual, pues desde que comenzó todo, permanece en un bar *gay* llamado *Brando*, en el cual parece que trabaja. Es el único que sigue hablándose con Rivas e incluso le sirve de intermediario para que pueda entregarle una carta a Josemari y otra a Paco.

### **5.3.4. NIVEL SINTÁCTICO**

#### **A) Montero y Julia**

ESTA RELACIÓN ES muy similar al matrimonio entre Germán y Juana, en *El chico de la última fila*, ellos, hombres absorbidos por su trabajo y ellas mujeres que demandan de ellos más atención hacia la relación. En un momento de la obra el Acotador dice, refiriéndose a la relación entre estos dos personajes:

Hablan poco últimamente. No hablan. Sólo es una mala racha, les ha sucedido otras veces, se casaron hace diez años. Querían celebrar el décimo aniversario con un fin de semana especial: Viena, o París. No ha podido ser [133].

A medida que transcurre la obra, su relación se va volviendo cada vez más distante. Él ha olvidado por completo a su familia, dice el Acotador: “Él no sabe cuánto hace que no cruzan una palabra. Ella si lo sabe” [147]. En el cuadro XII, la desconexión entre la pareja es tal, que provoca la expulsión de su hijo del instituto. Y en el cuadro final, la pareja ha sobrepasado sus límites, Julia ha sido golpeada por su hijo y le exige a Montero que esta vez sí hable con Jaime, Montero incapaz de hacerlo, huye de su casa

ante la insostenible situación que él mismo ha causado y que será la que detone el cambio de él ante Josemari y posiblemente ante su familia.

### **B) Montero y Rivas**

LA PRIMERA ESCENA, en la que se conocen, su relación se basa en lo que representan en dicho momento: un detenido y el juez que lo interroga. En un principio Montero es muy agresivo con Rivas, pues está seguro que él es el jefe de la red de pederastas que Montero busca dismantelar. No obstante, en su segundo encuentro, este trato se modifica, al Montero no haber encontrado pruebas suficientes para culpar a Rivas. Por su parte, Rivas en el primer encuentro es muy cordial con Montero hasta que se entera que ha sido descubierto, y ya en el segundo encuentro, que lleva dos semanas encarcelado y que Montero ha divulgado la noticia por los medios, se muestra ante Montero desafiante y agresivo.

### **C) Montero y Raquel**

MONTERO ACUDE DONDE Raquel en busca de ayuda, más que para solucionar el problema con su hijo, para que lo ayude con el caso de Josemari. Desde un principio, gracias a parlamentos del Acotador como: “Raquel lleva un vestido rojo que le recuerda a Julia hace diez años” [133] o “Montero llena la copa de Raquel” [134], suponemos que existe una atracción del juez hacia la psicopedagoga. Además desde que comienza el caso de Josemari, se ven todos los días después del trabajo en el mismo bar y toman una copa. Raquel se convierte en la consejera de Montero, él ya no hace nada sin antes pedirle consejo a ella. Llega incluso a adoptar su lenguaje técnico e impersonal. No obstante, en la última escena, después de que Montero ha vivido la destrucción de su familia y la fuga de Josemari, logra ver la forma, casi inhumana, como Raquel se relaciona con Josemari y decide cortar abruptamente con su relación. Raquel se va indignada, pero Montero por fin es capaz de relacionarse de una manera sincera con Josemari.

### **D) Montero-Josemari y Montero-Gonzalo**

LA RELACIÓN ENTRE Montero y Josemari, aparenta ser una relación normal entre un adulto y un niño. En la primera escena entre los dos, Montero parece ser muy cuidadoso con su

trato hacia Josemari, no obstante, estudiando a fondo esta relación, vemos como Montero utiliza con él, la misma estrategia de bombardeo de preguntas que utiliza con Rivas, con Paco y Feli y con Gonzalo. El niño entonces se convierte en un instrumento de Montero que pasa por encima de él como niño. Esta relación en la que Josemari es olvidado como niño y convertido progresivamente en un objeto, va creciendo, a partir de las intervenciones de Raquel, que influyen notablemente el trato que tiene Montero hacia Josemari. El final de la obra, como ya lo hemos mencionado, ocurre un giro radical con respecto a esta relación, Montero logra ver que este vínculo impersonal es lo más grave error que están cometiendo con Josemari, por ende aleja a Raquel de dicha situación e intenta construir de nuevo su relación con Josemari, primando su ser como niño, dejándolo de ver como parte de un caso judicial y viéndolo por primera vez como un humano.

Montero y Gonzalo solo se encuentran en el cuadro XIV. En esta escena Gonzalo es antipático con Montero, está cansando de todo este asunto que él comenzó pero que solo le ha traído problemas. Lo evade todo el tiempo, no quiere responder sus preguntas y huye de él.

#### **E) Montero-Feli y Montero-Paco**

MONTERO SOLO TIENE un encuentro a solas con cada uno de los dos personajes, con Feli su relación es seca, Feli le tiene mucho respeto a Montero, incluso parece temerle y solo responde a lo que él le pregunta con monosílabos. Entre Montero y Paco la relación alcanza a desarrollarse un poco más. En su primer encuentro Paco es muy cordial con Montero, pues ignora qué es lo que está pasando realmente. Ya en su segundo encuentro, a Paco no le permiten ver a su hijo, por tanto está desesperado y va en busca de Montero hasta su casa para suplicarle que la situación cambie. En esta ocasión llega incluso a regalarle una caricatura de Montero que dibuja en el momento. No obstante, Montero no cede ni en su trato, ni en la decisión de no dejar ver a Josemari. Esta impenetrabilidad modifica la actitud de Paco, que cambia considerablemente con Montero, manifestando su rabia e incomodidad por la situación.

## **F) Josemari-familia y Josemari-Raquel**

AUNQUE LA RELACIÓN entre Josemari y su familia y entre Josemari y Raquel están siempre supervisadas por Montero, podemos sacar algunas reflexiones de dichos vínculos. En la única escena en la que Josemari se relaciona con su madre, se evidencia una extraña tensión entre los dos. Desde el: “Josemari no mira a Feli a los ojos” [154]. Nos señala el Acotador que se ve que no es posible, ante los ojos vigilantes de Raquel y de Feli, establecer la relación auténtica que hay entre madre e hijo. Esta misma relación impostada que Feli tiene con su hijo, se encuentra en el vínculo que hay entre Raquel y Josemari. Pero esta vez no es porque alguien más este presente, o porque Josemari tenga miedo, si no que la forma “técnica” como Raquel habla con el niño, manipulando su psicología para sacarle información, eso es lo que hace de la relación algo totalmente falso. Raquel simula tenerle cariño y esto confunde y hace sufrir aun más al niño, que no entiende nada. Para Raquel el niño no es importante como ser humano sino como prueba de que sus conocimientos profesionales son efectivos y son claramente demostrables en el caso de Josemari. Raquel emite un juicio totalmente radical sobre lo que le pasa al niño, diciendo que éste no puede ser visto por su padre porque lo trataría mal. Este diagnostico aleja a Raquel cada vez más de Josemari. Este último no entiende por qué lo alejen de su padre, a quien él ama profundamente. Muy distinta es la relación que se sostiene entre el padre e el hijo. Paco y Josemari, aunque no se relacionan nunca cuerpo a cuerpo en escena, mantienen un vínculo muy estrecho a través del dibujo. Le dice Paco en una carta a su hijo: “En cuanto vuelvas, voy a enseñarte a pintar con acuarelas. Es lo que me hace más feliz, transmitirte lo poquito que yo sé” [149]. Estas palabras son tergiversadas por Raquel, quien dice que Paco no escribe esta carta para su hijo sino para Montero y para ella, fingiendo que es un buen padre. Josemari ama dibujar, es su refugio constante ante lo inentendible de la situación y acepta con orgullo que fue su padre quien le enseñó a dibujar. Por otra parte, a Paco le impiden ver a su hijo por el diagnostico emitido por la Raquel. Entonces él, de la única manera que puede mantener el vínculo con su hijo es enviándole un caja de pinturas, para que no deje de pintar y así seguir juntos, así sea a través del papel.



### **G) FUNCIÓN PRAGMÁTICA**

DESDE EL PRIMER cuadro, *Hamelin* construye un *personaje-dramaturgo* y un *personaje-público*. El primero es el Acotador, un personaje que está en otro nivel de ficción y que es el presentador de la obra y narra muchas de las acciones físicas, pensamientos y silencios de los personajes. Por otro lado están los periodistas. Todo indica que Mayorga propone que sean encarnados por el público de la sala, como dice Peral Vega: “Utilizando un procedimiento similar a Buero Vallejo en *El tragaluz*, el auditorio queda ficcionalizado al otro lado de la ventana, con lo que, desde el principio, sabe de su papel activo en el desarrollo y, sobre todo, en el juicio de los hechos” [Mayorga 2015a: 109 N]. De esta forma, el dramaturgo madrileño compromete desde el primer momento al espectador; en clave le está anunciando que es parte fundamental de este acontecimiento. Mayorga intensifica el presente de la escena, coloca en un primer lugar la asamblea a la que tanto se refiere cuando habla de teatro. Los espectadores o lectores de la obra están invitados a tratar el tema con la misma complejidad y compromiso que le otorga Montero y, por tanto -al igual que los periodistas-, son quienes una vez afuera de la sala, difundirán los temas que se han tratado en este acontecimiento teatral y reflexionarán sobre ellos, ojalá con responsabilidad y transparencia.

### **H) FUNCIÓN ARGUMENTAL Y PERSONAJE Y ACCIÓN**

EL CAMPO SEMÁNTICO de la obra, podemos dividirlos entre: la búsqueda de Montero de pistas para dismantelar la red de pederastia de la ciudad (antientorno) y meter a Rivas y a Paco a la cárcel (entorno). Sin embargo, aunque este es el arco dinámico que desde un principio se nos dibuja en la obra, gira sustancialmente desde la mitad de la obra hacia su final, pues no será el propósito de Montero enjuiciar a los culpables y encarcelarlos, sino darse cuenta de su imposibilidad para crear un vínculo sincero con su hijo y con Josemari y comenzar –en el final de la obra- a transformar dicho problema.

Atendiendo, por otra parte, a la relación de subordinación entre el carácter y la función del personaje, distinguimos como sustanciales a Montero, a Rivas y a Josemari, pues son los tres personajes frente a los cuales gira toda la acción dramática de la obra. Todos los demás tienden más a la funcionalidad, al estar supeditados al devenir de los hechos dramáticos en la obra.

### 5.3.5. NIVEL SEMÁNTICO

LOS PERSONAJES Y los significados en esta obra, como en la mayoría de obras de Mayorga, están profundamente conectados. A través de Montero, Raquel, Jaime y Josemari, Mayorga aborda temas como la noción de progreso y la de imagen dialéctica propuestas por Benjamin, la deshumanización y manipulación del lenguaje, la mirada ausente y silenciosa de la infancia en nuestra sociedad contemporánea y propone, además, un recurso teatral que es capaz de reformular para nuestro presente el fenómeno del distanciamiento dentro del arte dramático. Trataremos de instalarnos en cada uno de estos temas y analizar de qué manera el personaje semantizado sirve como instrumento para generar una conciencia crítica en el lector o espectador.

A través del personaje de Montero y de algunas descripciones del Acotador, Mayorga coloca frente a los ojos del espectador las dos ciudades distintas que habitan una misma ciudad, la primera, que está construida con base a “los progresos que hemos hecho en los últimos tiempos. El museo de arte moderno, el nuevo estadio, el auditorio... Joyas deslumbrantes. Joyas que nos deslumbran, que nos ciegan. Que nos impiden ver otra ciudad. Porque hay otra ciudad” [109]. La otra ciudad solo se ve caminando, bordeando todos estos lugares de progreso donde Montero se encuentra “un grupo de muchachos en actitud de espera. Un Mercedes se detiene con la ventanilla bajada. Uno de los chicos sube al Mercedes” [120]. Esta otra ciudad oculta, en la que habita Josemari, “las calles se van haciendo más anchas y más largas” y “huele a orín” [143], los niños en la oscuridad son confundidos con ratas, sus madres fuman en la calle y no hay luz eléctrica en las casas. Todo este radical e intenso contraste entre dos escenarios de una misma ciudad, que Mayorga evidencia a partir del punto de vista de Montero, responde, según Gonzáles Tognoni [2007], a la influencia directa del pensamiento de Walter Benjamin en cuanto a la noción de imagen dialéctica como forma de verdadero conocimiento. Esta mirada dialéctica es depositada en escena a través de Montero, quien deambula por estas dos ciudades (que no son otra cosa que la avalancha del progreso del ángel benjaminiano que lleva consigo la catástrofe de gran parte de la humanidad): aquella ciudad en ruinas, invisibilizada, estancada y esclavizada por la otra ciudad deslumbrante que ostenta riqueza y abundancia.

Por otra parte está Raquel, un personaje con el que Mayorga busca señalar la perversión del lenguaje cuando está sujeto al poder, el peligro que existe en las opiniones absolutistas de los seres humanos. Denuncia también, a través de Raquel, a aquellas personas que, enardecidas con todo el poder que en la actualidad otorga el conocimiento científico, creen controlar las situaciones y deciden lo que sienten y piensan los demás sin ninguna posibilidad de establecer varias hipótesis. Personas que tienen profesiones que, se supone, están para servir a los demás, pero nunca se ponen en el lugar de los demás, sino que etiquetan a través de nociones técnicas los sentimientos y problemas de los seres humanos. Nociones que transforman el lenguaje y hacen que este se aleje por completo de la realidad que está tratando. Quizás Mayorga en la creación de la obra, debió suponer que esa forma de hablar está ya tan normalizada por la sociedad, que el público no iba a notar la denuncia clara hacia la degradación del lenguaje y, por tanto, le fue indispensable crear un personaje como el Acotador, que denuncie en el momento y directamente a los espectadores o lectores, esta terrible realidad:

Acotador: “Proyecto”. Está hablando de un niño de diez años. “Proyecto”. La palabra debería retumbar en el teatro. Palabras: “Escuela Hogar”, “Dirección General de Protección de la Infancia”, “Derechos Humanos”. Ésta es una obra sobre el lenguaje. Sobre cómo se forma y cómo enferma el lenguaje. Al otro lado de la mesa, Raquel sigue hablando. No dice “familia”, dice “unidad familiar”. No dice “Josemari”, dice “paciente” [150].

Raquel estandariza a Josemari, al clasificarlo como un niño procedente de un grupo familiar desestructurado [156], que expresa las mismas emociones que cualquier niño en dichas circunstancias. Asegura que la relación con su padre es ambigua, pues “desea aparentar un vínculo normal con él” pero “teme su castigo al sentirse culpable de los sucesos que han hecho aconsejable su internamiento” [156]. Estos diagnósticos cerrados, son las únicas salidas que encuentra el profesional para una problemática como esta. Son soluciones reduccionistas en las que lo que menos importa es el sufrimiento del niño. El profesional deshumanizado cosifica al niño prescindiendo de sus auténticos rasgos personales, sentimientos o valores. Su relación es endeble, superficial y mediatizada. Mientras Raquel analiza más a Josemari, más crece la distancia entre ellos dos y mayor es el desamparo, la soledad y la impotencia del chico. Esta relación se

asemeja a lo que ha ocurrido entre el animal y el humano, que ampliamente hemos analizado en la obra *Últimas palabras de Copito de nieve*, en anteriores capítulos.

En tercer lugar, se encuentran los dos personajes niños de la obra: Jaime y Josemari. Dos personajes con los que Mayorga logra configurar de manera magistral el silencio o la ausencia de estos dos niños. Ausencia que genera en el espectador, una impotencia desestabilizadora, capaz de detonar reflexiones profundas hacia la relación desigual que se crea entre niños y adultos en nuestra sociedad contemporánea. Dice el Acotador:

Acotador: Jaime los oye alejarse por el pasillo. Está sentado sobre la cama. Ha estado escuchando: “Lo han expulsado. Cuando fui a recogerlo, estaba en el despacho del director. Esta tarde, en el patio, provocó una gran pelea. Él contra todos. Eso dice el director. ¿Qué dice él? ¿Por qué no se lo preguntas tú? No voy a despertarlo. Mañana hablaré con él” [147].

A partir de estos parlamentos y de frases, en su mayoría, monosilábicas de Josemari, Mayorga instala en el proscenio la fragilidad de la condición humana en sus primeros años de vida. Construye el despiadado escenario sin puertas en el que muchas veces se encuentran los niños, incapaces de comunicarse con el adulto, un ser la mayoría de las veces cosificado y manipulado por prejuicios y valores esquemáticos. El mundo está configurado desde la mirada de los adultos y nadie se pregunta sobre la mirada de los niños, nadie se toma el trabajo de ponerse en su lugar, es difícil habitar ese lugar. Quizás por eso, al igual que con *Himmelweg*, Mayorga no adopta dicho lugar sino que denuncia su silencio, el vacío que se crea en nuestra realidad alrededor de la mirada infantil. Esa ausencia atraviesa con violencia al espectador, lo instala el dolor del anonimato, del ostracismo metafórico al que sometemos a los niños. Ese dolor explota en pensamiento, logra movilizar las fibras más sensibles del espectador, logra despertar y poner en acción su mirada crítica frente a dicha problemática.

También vale la pena detenernos, en este ítem, en el análisis de un personaje como el Acotador, que reformula originalmente el mecanismo del distanciamiento brechtiano, potenciando al extremo la reflexión crítica del espectador, al confrontar por momentos, de forma directa, sus creencias y su punto de vista frente a la obra y en otros momentos, impidiendo que se deje llevar por la emocionalidad que puede causar el argumento de la trama. Este personaje, no solo irrumpe en el juicio directo sobre el lenguaje que utilizan

personajes como Raquel y como Montero, sino que opina sobre la escenificación de a obra misma:

Acotador: En teatro, el niño es un problema. Los niños casi nunca saben actuar. Y si actúan bien, el público atiende a eso, a lo bien que actúa el niño. En esta obra titulada “Hamelin” el papel de Josemari es representado por un adulto. Un actor adulto que no intenta hacer de niño [126].

Por otra parte, gracias a este personaje, se configura una relación sumamente estrecha entre obra y lector o espectador. Según Peral Vega: “El juego a que Mayorga somete a su auditorio está cargado de tensión y de cierta dosis de trampa, sabedor de que su potente palabra es capaz de crear esa sensación, pero consciente, también, de que en la medida en que lo consiga mayor será la culpa del espectador, instalado cómodamente en su butaca, por su falta de acción ante la depravación más absoluta” [Mayorga, 2015a: 122-123 N]. Esta estrecha conexión entre obra y espectador, la podemos ver en parlamentos como este:

Feli todavía parece intimidada. Nunca ha estado en un sitio así. Quizá usted, espectador, se haya sentido de ese modo alguna vez. De usted depende crear esa sensación. “Hamelin” es una obra sin iluminación, sin escenografía, sin vestuario. Una obra en que la iluminación, la escenografía, el vestuario, los pone el espectador [122].

Por otra parte, en cuadros como el VIII, en que la escena es una narración de lo que ocurre, pero no tiene en sí ningún conflicto entre personajes o deseos por cumplir. Se busca a partir de dicha narración intensificar la participación del espectador en la obra. O en el comienzo del cuadro IX en donde el Acotador dice que “el tiempo solo puede crearlo el espectador”, de esta forma, como dice Peral Vega, se incrementa la dimensión subjetiva del espectador de manera exponencial [Mayorga, 2015a: 132 N].

Por último, es interesante ver como Mayorga con el personaje de Rivas, busca desestabilizar al espectador para que él sea quien tome sus propias conclusiones frente a lo que está escuchando. Este procedimiento también lo ha realizado en otras obras como *La paz perpetua*, más específicamente en el monólogo del Ser humano. A continuación citamos uno de los parlamentos con el que Rivas intenta confundir a Montero y por ende desestabilizar al espectador:

Es más cómodo que buscar pruebas, ¿no? Qué aburrido, buscar pruebas que pueden fastidiarte una bonita teoría. Y más en un caso así, tan brillante. Cuántos casos mediocres no habrán caído en sus manos antes que éste. Por fin algo a la altura de su talento: ¡Una red de pederastas! Imagino su excitación. Justo lo que la ciudad estaba esperando: un monstruo y un salvador. Todos queremos sentirnos inocentes. Nos enseñan un monstruo y nos sentimos inocentes como corderitos. Usted da un monstruo a la gente y la prensa les cuenta cómo era el monstruo de niño. “Lo que yo busco es el origen del mal”. El origen del mal está en su cabeza. Deje de mirarme así, el monstruo sólo está en su cabeza. Fue usted quien puso esa mierda en la boca de Josemari. Jamás entenderá lo que hay entre ese niño y yo. Lo entendería si escuchase a Josemari. Nadie escucha a los niños. ¿Quiere la verdad? Déjele hablar, sin preguntas. La única verdad es que yo quiero a ese niño. Lo quiero como nadie lo querrá nunca [140-141].

Vemos entonces cómo Mayorga se aleja de señalar en su obra a buenos y malos, sino que invita al lector a aportar su pensamiento crítico frente a lo que está viendo y a tomar conclusiones, que a su vez harán que él se critique a sí mismo su proceder en el mundo, en el caso que se identificase con el pensamiento de Rivas en *Hamelin*, o con el del Comandante de *Himmelweg* o con el del Ser humano de *La paz perpetua*.

### 5.3.6. NIVEL PRAGMÁTICO

LA OBRA SE estrena en Junio del 2005 en el Teatro de La Abadía de Madrid, bajo la dirección de Andrés Lima, que a su vez interpreta al personaje del Acotador, pseudo-demiurgo de toda la ficción mayorguiana, que como sabemos está todo el tiempo en la escena.

El montaje, siguiendo las ideas propuestas por el teatro Mayorguiano, despliega en escena un espacio vacío donde todos los actores –que nunca se cambian de vestuario– están sentados en los laterales del escenario, presenciando todo el tiempo la obra. Todas las escenas están construidas con estas mismas sillas, desde la cama de Montero y Julia, pasando por el despacho de Montero en el juzgado, hasta el bar *Brando* donde trabaja Gonzalo. En el centro del escenario se ubica un montículo negro con una caja de cartón, que luego utilizará Montero para mostrar las diapositivas imaginarias a los periodistas, que son encarnados por los espectadores de la función. Dicho Montículo será más tarde descubierto por el mismo Montero, dejando ver una jaula con tres ratas que estarán en el centro del escenario durante toda la representación. Lo único que se ve de manera patente cuando Montero invita a los periodistas a contemplar toda la ciudad, es una ventana

enorme que sugiere una habitación en penumbra, que ilumina a un niño, sentado en una cama, sosteniéndose la cabeza. Esta imagen con la que Montero busca denunciar cómo los niños están siendo sometidos a una soledad y a un miedo aterrador por parte de los adultos, resulta al final de la obra que se está denunciando a él mismo, pues ese niño es su propio hijo, Jaime, que siempre está en la cama sentado a oscuras, callado, con miedo, olvidado de su padre. Esta imagen se convierte así, en la metáfora de la ceguera adulta encarnada sobre todo por Montero.

Por otra parte, aquellos personajes que el Acotador, en el texto, anuncia que aparecen en escena, pero que no tienen parlamento, en este montaje, son encarnados por actores y además se les otorga texto. El secretario por ejemplo dice, cuando habla Rivas: “Un poco más duro por favor” y la hermana de Josemari, quien fuma afuera de la casa de Paco y Feli, que es interpretada por Blanca Portillo dice: “¿Tienes un pitillo? ¿Periodista? ¿Amigo de Josemari?”

La realización escénica también cuenta con un intenso y acertado trabajo musical y sonoro. La música y los sonidos dialogan con la escena casi en todas las transiciones de un cuadro a otro e influyen directamente en la interpretación de los actores. Como ejemplo de ello, podemos mencionar la relación entre el insomnio de Montero y la música estridente que crean todos los actores, o la campanita que suena cada vez que el Acotador menciona el cambio de cuadro.

La representación se sustenta en todos los planos escénicos desde la actuación. Son los intérpretes quienes fabrican los espacios, las atmósferas, los conflictos y los personajes. En mi opinión, uno de los grandes aciertos de esta puesta en escena son las escenas corales. Casi siempre sirven como transición de un cuadro a otro, Estas escenas inyectan un dramatismo y suspenso constante al espectador, además son prueba de un grupo actoral cohesionado que camina hacia un mismo destino: sacudir la consciencia crítica del espectador. Entre los momentos más interesantes que podemos mencionar, se encuentran la escena en que todos los actores recrean la atmósfera del rostro obscuro de la ciudad. Hombres y mujeres ofreciendo su sexo, y otros buscándolo. En este momento, y a causa de esta imagen, la figura de Rivas se convierte por completo, no tiene ya nada que ver con el Rivas que vimos en su primera aparición, y del cual más tarde hablaremos, ahora está transformado, se soba los genitales y coquetea con el público, como si intentara

seducir al público y le pregunta “¿te gusta mi pelo?”. Todo esto con una música tranquila incluso suave de muchos violines. También está la escena en la que el Acotador narra como Montero interroga a los otros niños que frecuentaban el chalet de la madre de Rivas. En esta ocasión vuelve una descarga actoral a inundar el escenario, todos los actores, interpretando la desesperación de aquellos niños por ser bombardeados por las preguntas del juez, realizan una multitud de acciones físicas mientras gritan todos juntos, y a su vez se escuchan una y otra vez las preguntas pronunciadas por Montero y el Acotador. Vuelve el coro actoral a arremeter con turbulencia frente al público, repitiendo, mientras caminan todos por el pasillo del patio de butacas: ¿Quiere alguien que lo lleve a misa? Este momento, en que todos los actores dejan la escena vacía y se dirigen hacia el público, se aumenta la tensión e implicación de los espectadores en el acontecimiento teatral. El público se siente constantemente bombardeado por los significados de la obra, entrando en una especie de shock dramático, que más tarde convocará a una profunda reflexión. Por último, se encuentra la construcción de la atmósfera anterior a la escena de Gonzalo y Montero en el bar *Brando*. En esta ocasión, todos los hombres del elenco juegan a ser los chicos que están buscando sexo en aquel bar gay, incluso el Acotador, al convertirse en uno de estos chicos, acaricia la mano de Montero en una barra imaginaria del bar.

Montero, que es defendido por el actor Roberto Álamo, está vestido con un pantalón gris con una camisa oscura y una chaqueta marrón clara, que como dijimos antes, no se cambia en ningún momento. En la primera parte de la obra, su interpretación está ceñida al carácter obsesivo y enfático del personaje, aquel juez que hará lo que sea necesario para llegar hasta lo que él llama “la verdad”. Sin embargo, desde la mitad de la obra, hasta su final, el actor desarrolla hábilmente el proceso de desquiciamiento del personaje, con el turbio caso que está llevando a cabo, y con el desmoronamiento de su núcleo familiar. La desesperación se apodera del personaje y es muy interesante verlo transitar en el límite de la cordura y la confusión por no saber qué camino seguir.

La actriz Nathalie Poza, lleva un vaquero azul y una blusa negra, e interpreta a Julia, a Feli y en algún momento al secretario de Montero. La actriz para interpretar a Feli se recoge el cabello y se abulta el estómago para simular el embarazo de dicho personaje. Las dos interpretaciones son muy acertadas y diferentes. Con Julia, Nathalie representa una mujer tranquila, bella, de clase media alta, amorosa con su marido, que poco a poco



va perdiendo la paciencia al ver que su hogar se cae a pedazos. Como Feli, interpreta a una mujer con múltiples heridas causadas por la pobreza, una mujer insegura, desconfiada, seca con sus hijos y con mucho miedo de lo que le pueda pasar a su marido.

Javier Gutiérrez interpreta alternadamente a Gonzalo y a Paco. Está vestido con unos vaqueros azules, una camisa negra muy pegada. Cuando hace de Gonzalo se coloca una gorra roja y cuando hace de Paco utiliza una chaqueta de cuero marrón a medio poner. Con respecto a la interpretación de estos dos personajes, quizás al ser personajes que están a medio camino entre planos y complejos, el actor decide resaltar sus rasgos más caricaturescos, exagerando en Paco su origen popular, construyendo un personaje que habla muy fuerte, hace ademanes cómicos y exagerados de hombre de clase baja, dejando traslucir un ápice de ignorancia e ingenuidad en su carácter. No obstante, en la segunda aparición de Paco, el actor profundiza más sobre este personaje, deja ya de ser un hombre de barrio bajo, caricaturizado y se vislumbra en él un hombre desesperado por la ausencia de su hijo, que intenta sostener con esperanza un hogar derrumbado. Escénicamente este personaje se desmorona cada vez más, cuando la actriz que interpreta a Feli se ríe a carcajada suelta, burlándose del optimismo y la buena imagen que intenta Paco darle a Montero, para que le dejen ver a su hijo.

Guillermo Toledo encarna al complejo personaje de Pablo Rivas. Este actor engrandece la figura contradictoria que se esconde detrás de dicho personaje. Incluso, desde mi punto de vista, la mejora y la defiende de tal manera que existe una gran diferencia entre el personaje en la lectura y el personaje encarnado por Toledo. En escena vemos a un hombre, bueno, tranquilo, con mirada suave y contemplativa, que nos hace creer que realmente se preocupa por los demás. Cuando Montero comienza a acosarlo con preguntas y con informaciones que descubren su trastorno sexual, él con una simple acción física, que es rascarse la mano derecha con la izquierda, saca a flote su historia oculta y logra hacernos creer a nosotros, como espectadores, que es un hombre que sufre de este desorden psicológico pero que jamás ha tocado a un niño. En la segunda escena, sin embargo, cuando ya han pasado dos semanas de su encarcelamiento, Mayorga propone, a través de los parlamentos, un Rivas temerario, malgeniado, que intenta intimidar a Montero y persuadirlo de que está equivocado. En la realización escénica se echa en falta esta nueva energía que impregna al personaje, pues el actor continúa

buscando transmitir una sensación de víctima que poco tiene que ver con este nuevo Rivas; incluso, el último texto de Montero, donde le sugiere que sea más humilde, parece no encajar dentro de la escenificación, pues el actor que hace de Rivas nunca abandona la humildad que ostenta el personaje desde su primera escena.

El personaje del Acotador, como ya dijimos, es encarnado por el director de la obra: Andrés Lima. Este excelente recurso distanciador recuerda, sin lugar a dudas, el teatro de Tadeusz Kantor, en donde el mismo director, adentro de la escena, con su cercanía hacia los actores y con numerosos estímulos, es el encargado de hacer que el actor alcance estados emocionales o ritmos determinados. Una escena de *Hamelin*, en la cual ocurre de forma muy interesante esta situación, es cuando Josemari, luego de leer la carta que le ha enviado Rivas, empieza a dibujar con frenesí muchas ratas en la tarima del escenario. Esta acción física y la desesperación del actor va en *crescendo* con los gritos exasperantes del Acotador, que gritándole al oído: “¡y otra!, ¡y otra!, ¡y otra!...”, logra llevar al actor a un estado cumbre de delirio que desestabiliza y conmueve profundamente a los espectadores. Andrés Lima en *Hamelin*, al igual que lo hacía Kantor en todas sus obras, asume el personaje de creador del mundo ficticio dentro de la escena y mientras co-crea la obra con los intérpretes, es el encargado de llevar a los actores hasta las situaciones más apoteósicas de dicho acontecimiento teatral. Este Acotador, en la realización escénica, también hace de otros personajes y se involucra físicamente con los otros actores. Por ejemplo, mientras el Acotador narra la segunda llegada de Montero a su casa, se involucra físicamente con Julia al acariciarle el brazo o en el bar *Brando*, personifica a uno de los hombres que buscan pareja y acaricia el brazo de Montero intentando ligar con él.

A Josemari lo encarna Alberto San Juan, un actor de unos treinta años, obedeciendo a la propuesta de Juan Mayorga, explícita en el texto, de no incluir niños en escena. Lleva una camisa sin mangas, gris, una sudadera roja y unas zapatillas blancas. Sin embargo, a diferencia de lo que propone Mayorga en la obra, el actor sí interpreta a un niño de 10 años, juguetón, inseguro, que no se queda quieto, que en un momento desfoga toda su rabia pegándole violentamente a una silla y después estampillando esta misma silla contra el suelo. Tiene un tic en el hombro derecho y mientras Montero le hace el interrogatorio, siempre voltea a mirar al actor que interpreta a Rivas, como delatando a

alguien que en cualquier momento vendrá a hacerle daño. Contorsiona su tórax constantemente mientras mueve sin parar su pierna derecha y aprieta una flauta de juguete. Su interpretación logra que se nos olvide su edad y empecemos a ver a un niño de 10 años. No obstante, este pequeño sólo muestra su faceta pendenciera, echando en falta otros de los rasgos con que puede contar un personaje como Josemari. La curiosidad, o el ser juguetón o, a pesar de la adversidad, el ver las situaciones con un optimismo maravilloso, son características también de este personaje que valdría la pena desarrollar mucho más en una próxima realización escénica. Por último tenemos a Raquel, interpretada por Blanca Portillo, que podríamos decir es la antítesis de lo que físicamente Mayorga propone con este personaje. Sin embargo, la interpretación y la imaginación de la actriz son tan poderosas que logra dibujarnos en su cabeza calva una hermosa cabellera de pelo liso, que el personaje acaricia constantemente, y la forma como se siente y como se acomoda la ropa nos construye aquel vestido rojo que seduce a Montero, aunque la actriz esté vestida con un pantalón negro ajustado y una blusa blanca pegada y sin mangas.

En relación al desarrollo de la sintaxis escénica entre personajes, la puesta en escena construye paulatinamente el estancamiento que sufre el matrimonio entre Montero y Julia. En la primera escena son muy cariñosos, en la segunda ya se comienza a notar la incomodidad de Julia por la ausencia física y mental de su esposo; sin embargo, ella aún finge que todo está bien y ya en las dos últimas escenas entre la pareja, la relación se quiebra de forma irreparable. Por otra parte, la dependencia escénica entre Raquel y Montero teje aquella atracción implícita que se respira entre los dos personajes desde un principio. Es muy interesante el conflicto que se crea en escena entre Raquel y Montero desde el cuadro XIII, pues Montero parece comenzar a sospechar sobre las actitudes y palabras de Raquel. Montero no está de acuerdo con la propuesta de Raquel de impedir que Josemari vea a su padre. Esta oposición de Montero desde dicha escena prepara su reacción inesperada al final de la obra, donde Montero expulsa a Raquel del caso de Josemari.

Pasando a la relación escénica de Josemari con algunos personajes, en la escena del cumpleaños de este se le añade un nuevo matiz a la relación entre él y su madre Feli, matiz que no está implícito dentro del texto, y es la seca actitud de Feli con respecto a su

hijo, que da cuenta de una madre sufrida, plagada de traumas con sus hijos, que le impiden demostrar algún tipo de afecto. Por su parte, a Josemari le crecen los tics corporales, no para de comerse la llave que lleva en el cuello y se mira muy poco con toda su familia. También vale la pena destacar que, en la relación entre Raquel y Josemari, en el momento en que Raquel emite el diagnóstico del proceso que está viviendo Josemari, en la primera parte lo mira y lo toca como si le estuviera hablando a él. Esta acción física potencia la distancia que crea dicho lenguaje técnico entre Josemari y Raquel, el niño no entiende nada y aunque Raquel lo toque y lo mire mientras habla, le es imposible acercarse verdaderamente a él. La barrera de su profesión es como una tapia que deja solo al niño y poderoso al adulto.

Por último, aventurándonos a deducir una de las reflexiones que Mayorga propone con el enigmático final de la obra, en donde Montero le cuenta la historia de *El flautista de Hamelin* a Josemari mientras le acaricia la cabeza, momento que en el montaje se convierte en la situación más esperanzadora de la obra, suponemos que el dramaturgo se decanta por tratar de salir de este tipo de situaciones de incomunicación entre adultos y niños, utilizando como instrumento de reconciliación la sabiduría familiar que se hereda de padres a hijos. Más que ir en busca de terapias psicológicas que muchas veces lo que hacen es deambular por sus diagnósticos médicos construyendo una distancia infinita entre las palabras y la realidad de la situación, Mayorga intenta rehacer el frágil lazo de unión al adulto y al niño. Lo que Mayorga quizás quiere decir es que la familia sola puede sortear mucho mejor estas problemáticas. Que aunque ignore lo que realmente ocurre, el amor familiar de forma inconsciente gana estas batallas y teje caminos de luz para buscar puertas de salida, y de renacimiento para niños con infancias destrozadas.



**F7. Carlos Jiménez Alfaro (Claudio) y Natalie Pinot (Ester) en el montaje de *El chico de la última fila* dirigido por Elena Pimentá. Fot. Archivo Diario El País.**

## **5.4. EL CHICO DE LA ÚLTIMA FILA**

### **5.4.1. ANÁLISIS, POR ESCENAS, DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA DE LA OBRA**

EL JUEGO QUE crea Mayorga en esta obra, entre la narración de Claudio y la situación dramática de este personaje y Germán, y de Germán con Juana, plantea un nuevo desafío para este primer ítem de análisis, en el que principalmente buscamos cuáles son los deseos que conducen a cada personaje en cada situación. En esta obra en particular son muchos los momentos en que Claudio, el joven protagonista de la obra, describe la vida de los personajes de su novela con el fin de recrear la atmósfera de aquel universo ficcional, mas no introduce todo el tiempo objetivos o deseos en sus personajes, acción propia del drama tradicional. Veremos entonces cómo el juego dramático se despliega en esta obra, más por el diálogo entre las dos realidades que se construyen en escena: el mundo de Germán y Juana leyendo a Claudio y el mundo de la casa de los Rafa creado por Claudio, que por las escenas dramáticas en sí. Es decir, aquello que otorga una atención continua del lector o espectador hacia la obra no es un conflicto dramático determinado entre personajes, sino el devenir constante y simultáneo de la realidad de la obra y de la ficción que de manera paralela se crea en ella. Por otra parte, la división de escenas la hemos hecho obedeciendo al cambio de cada una de las situaciones de la obra. Por tanto, al jugar todo el tiempo en espacios y circunstancias simultáneas, muchas veces una situación responde a un solo parlamento y en el siguiente ya se ha cambiado de situación. En varias ocasiones también ocurre que los tres espacios donde se desarrolla la obra están hablando de lo mismo al mismo tiempo, es decir, está aconteciendo la historia ficcional que está creando Claudio, y al mismo tiempo esta historia está siendo comentada por Juana y Germán en su casa y por Germán y Claudio en el despacho del instituto. Todo esto, para aclarar que el cambio de situaciones ocurre de forma tan constante que el número de escenas se aumenta considerablemente, alejándose por completo del número aproximado de actos que tiene un texto dramático convencional, donde la mayoría de las veces se dividen dichas escenas por entradas y salidas del personaje. Por último, para realizar una separación o identificación de los dos universos que se despliegan en la obra, y que podríamos dividir entre “realidad” (la relación de Germán con Juana y de este mismo con Claudio) y “ficción” (el relato que escribe Claudio sobre la familia Artola), lo indicaremos al lado de la numeración de cada una de las escenas.

#### **Escena I - Realidad**

**Personajes:** Juana y Germán.

Juana reprocha a Germán no haberla acompañado al funeral de Bruno. Por su parte Germán, indiferente a Juana, se queja de lo malos que son sus alumnos y se lamenta por tener la profesión que tiene. Al leer el único trabajo bueno que está corrigiendo Germán, Juana intenta convencerlo de que debe mostrarle dicho escrito al director del colegio, argumentando que quizás ese chico, llamado Claudio, está utilizando la vida íntima de su amigo Rafael para crear una ficción.

## **Escena II - Realidad**

**Personajes:** Claudio y Germán.

Germán busca reprender a Claudio por su relato guiado por los consejos de Juana, pero su curiosidad por Claudio es tal que, en vez de desear lo anterior, busca encontrar los verdaderos motivos por los que Claudio escribió dicho relato. Ante los comentarios de Germán, Claudio se defiende con el argumento de que hizo la tarea que él le pidió, logra que Germán no siga escarbando en el asunto y acto seguido intenta convencerlo para que le reciba la segunda tarea que él pidió, en donde aparece la segunda parte del relato primero. Germán se niega al principio, pero la curiosidad le gana y acaba aceptando.

## **Escena III - Realidad**

**Personajes:** Juana y Germán.

Juana le reclama a Germán apoyo para superar la crisis laboral que está atravesando, Germán no opina mucho del tema. Al contrario, le cuenta que su alumno Claudio le acaba de dar la segunda parte del relato íntimo sobre la casa de Rafa, Juana lo lee y después le exige a Germán que hable con el director del instituto, o con los otros profesores, o con los padres de Claudio, argumentándole que Claudio necesita un psiquiatra y le advierte que debe cortar con este juego antes de que pase algo malo. Germán defiende a Claudio de las acusaciones de Juana, diciéndole que es un “chico enfadado con el mundo” [434], y que de esta forma libera su rabia.

## **Escena IV - Realidad**

**Personajes:** Claudio y Germán.

Siguiendo los consejos de Juana, Germán le pide a Claudio que le dé el teléfono de sus padres; Claudio lo persuade de que no los llame, diciéndole que ninguno de los dos va a contestar; Germán olvida el tema y procede a corregir el segundo relato, dejándole un libro para que lea. A su vez, Claudio le hace entrega de la tercera parte del relato.

### **Escena V - Ficción**

Tercera entrega de Claudio, primera versión escenificada de la historia. Mientras ocurre, en un espacio paralelo, Germán lee lo que está pasando en escena.

**Personajes:** Rafa, Claudio, Rafa padre.

Claudio intenta enseñarle matemáticas a Rafa, aparece Rafa padre que les propone a los dos ver el partido de los Grizzlies contra los Clippers, mientras comen una pizza.

### **Escena VI - Realidad**

**Personajes:** Germán y Claudio.

Germán deja de leer la escena V y reprende a Claudio por ridiculizar al personaje de Rafa padre, y por pasarse al presente del relato. Claudio, por su parte, se defiende de Germán argumentando que Rafa padre es así y que ha pasado todo al presente porque “es como estar allí otra vez” [437].

### **Escena VII - Ficción**

Continuación de la escena V.

**Personajes:** Rafa, Claudio, Rafa padre y Ester.

Claudio narra cómo es ver el partido de los Grizzlies contra los Clippers con la familia de Rafa. En medio del partido, llaman al padre de su trabajo para que vaya al aeropuerto. Ester se queja de que Rafa padre tenga que salir a esas horas de la casa.

### **Escena VIII - Realidad**

**Personajes:** Germán y Claudio.

Germán vuelve a detener la ficción de Claudio y a reprenderlo por reírse de sus personajes. Acto seguido se propone a enseñarle a desarrollar en dichos personajes “la belleza del dolor humano” [438].

### **Escena IX - Realidad**

**Personajes:** Juana y Germán.

Juana busca desacreditar el proceso de enseñanza literaria que Germán se propone con Claudio, argumentando que la literatura no enseña nada. Germán, a la defensiva, la ofende denigrando su trabajo en el arte contemporáneo, diciendo que las exposiciones tampoco sirven para nada.



### **Escena X - Ficción**

Esta escena es la repetición corregida de las escenas V y VII.

**Personajes:** Rafa, Claudio, Rafa padre y Ester.

Claudio le cambia algunos parlamentos y narra con mayor detalle todas las acciones que los personajes llevan a cabo durante el partido. Entre estas acciones añade que la madre se aburre del partido y comienza a hacer bocetos para reformar la casa. También alarga toda la situación con el chino, socio de la empresa de Rafa padre, que él debe de inmediato recoger en el aeropuerto.

### **Escena XI - Realidad**

**Personajes:** Juana y Germán.

Juana intenta convencer a Germán de que Claudio, en vez de seguir los consejos que Germán le da, ridiculiza aún más a los personajes burlándose de ellos.

### **Escena XII - Realidad**

**Personajes:** Claudio y Germán.

Germán vuelve a increpar a Claudio por caricaturizar a sus personajes, y Claudio vuelve a defenderse argumentando que, cuanto más cerca los mira, es peor [440].

### **Escena XIII - Realidad**

**Personajes:** Juana y Germán.

Juana busca que Germán la aconseje acerca de los nuevos objetos artísticos que acaba de adquirir, con el fin de mejorar la productividad económica de la galería. Germán la ignora, a lo que Juana se enfada, pero cuando Germán le ofrece seguir leyendo a Claudio, ella acepta.

### **Escena XIV - Ficción**

**Personajes:** Rafa y Claudio.

Rafa le propone un problema filosófico a Claudio.

### **Escena XV - Realidad**

**Personajes:** Claudio y Germán.

Germán interrumpe la ficción al no entender nada, Claudio le explica que ese tipo de problemas, a los que se refiere Rafa en el relato, son los que les coloca el profesor en clase de filosofía. A Claudio le gusta el profesor de matemáticas porque es el único que dice que su materia no sirve para nada.

### **Escena XVI - Ficción**

**Personajes:** Rafa, Claudio, Rafa padre, Ester.

Claudio intenta explicarle a Rafa los números imaginarios. Mientras lo deja haciendo ejercicios, se va para el pasillo de la casa a escuchar a escondidas la conversación que tienen los padres de Rafa, con la excusa de ver los cuadros de Paul Klee. En la conversación, Rafa padre busca convencer a Ester de que usen los ahorros que tienen para la reforma de la casa, en un nuevo negocio con Juanito (el chino que fue a recoger Rafa padre al aeropuerto), y de esta manera que él pueda renunciar a su trabajo. Para convencer a Ester, Rafa padre se queja de estar cansado de un trabajo donde él siempre tiene las ideas, pero su jefe Mariano es quien se lleva los méritos; además, busca ilusionar a Ester con el proyecto describiéndole las ventajas económicas que tiene negociar directamente con el chino. Ester parece convencida del proyecto, pero cuando Rafa le menciona lo de utilizar los ahorros y que ella también trabajará en la nueva empresa, se desilusiona y le recuerda que ella tiene pensado cerrar la terraza y terminar su licenciatura. Ester va a por aceitunas y encuentra a Rafa en el pasillo. Cuando regresa busca convencer a Rafa de que no es buena idea que Claudio esté todas las tardes en su casa.

### **Escena XVII - Realidad**

**Personajes:** Juana y Germán.

Juana corta su lectura para preguntarle a Germán si todo lo que escribe Claudio lo oye de verdad o se lo imagina.

### **Escena XVIII - Ficción**

**Personajes:** Claudio, Rafa padre, Ester.

Es la continuación de la conversación entre Rafa y Ester. Ésta continúa predisponiendo a Rafa en contra de Claudio, argumentándole que no cree que Rafa aprenda matemáticas con Claudio. Rafa ignora la petición de Ester y sigue intentando ilusionarla con su nuevo proyecto empresarial. Ester no está del todo convencida.

### **Escena XIX - Realidad**

**Personajes:** Juana y Germán.

Juana continúa denostando la manera como escribe Claudio, lo acusa ahora de ser cotilla en su relato.

### **Escena XX - Realidad**

**Personajes:** Claudio y Germán.

Germán continúa corrigiendo a Claudio para que el relato mejore; en esta ocasión le dice lo que anteriormente ha dicho Juana, de que el escrito parece un cotilleo cualquiera, y le propone que impregne su historia de incertidumbre y conflictos.

### **Escena XXI - Ficción**

**Personajes:** Rafa, Rafa padre y Ester.

Ester busca, de forma indirecta, persuadir a Rafa para que se aleje de Claudio.

### **Escena XXII - Realidad**

**Personajes:** Claudio y Germán.

Germán busca que Claudio aprenda lo que es un verdadero conflicto para un personaje. Por su parte, Claudio intenta convencer a Germán de que se robe el examen de matemáticas para que Rafa pueda ganarlo y de esta manera él pueda seguir yendo a casa de los Rafa.

### **Escena XXIII - Ficción**

**Personajes:** Rafa padre, Rafa, Claudio y Ester.

Rafa padre invita a cenar a Claudio y a su hijo para celebrar que Rafa ha sacado un ocho en el examen de matemáticas. Claudio relata que durante la cena lo invitan a jugar básquet el sábado con ellos, Claudio no acepta y en vez de eso se va para la casa de los Rafa a visitar a Ester, con la excusa de que ha dejado un libro. Claudio busca entablar una relación más íntima con Ester. En su narración busca, como lo ha hecho en todo su relato, descubrir la nimiedad y simpleza que envuelve a la familia de Rafa.

### **Escena XXIV - Realidad**

**Personajes:** Juana y Germán.

Juana alerta a Germán de que el relato de Claudio no va a acabar bien.

### **Escena XXV - Realidad**

**Personajes:** Germán y Claudio.

Germán le pide explicaciones a Claudio sobre la escena a solas con Ester, Claudio se defiende argumentando que está instalando el conflicto del personaje.

**Escena XXVI - Realidad**

**Personajes:** Juana y Germán.

Juana le exige a Germán que frene a Claudio, Germán lo defiende argumentando que todo es inventado y que el chico tiene un gran talento para la narración.

**Escena XXVII - Realidad**

**Personajes:** Germán y Claudio.

Germán regaña a Claudio por burlarse de Ester en su relato y también porque ha dejado de ir a clases de inglés y de historia. Acto seguido le anuncia que quiere hablar con su padre. Claudio se defiende de las acusaciones de Germán diciendo que él escribe lo que Germán le manda, que no va a clase porque prefiere quedarse escribiendo en la biblioteca y que no podrá conocer a su padre porque él “no es un personaje de esta historia” [450].

**Escena XXVIII - Realidad**

**Personajes:** Juana y Germán.

Aunque Juana reconoce que la escritura de Claudio ha cambiado, no logra entender qué es lo que el chico quiere dar a entender con dicho relato. Germán está orgulloso de llevar 50 páginas de la novela.

**Escena XXIX - Realidad**

**Personajes:** Germán y Claudio.

Germán busca que Claudio mejore en su escritura, corrigiéndole con mayor rigor que en las veces anteriores, y le propone un título para su novela: “El chico de la última fila”. Claudio, desmotivado por tantas correcciones, desafía a Germán para que sea él quien escriba la novela y a su vez propone el título que él quiere: “Los números imaginarios”.

**Escena XXX - Ficción**

**Personajes:** Rafa, Rafa padre, Ester, Claudio y Eliana.

Durante la cena en la que celebran el ocho en matemáticas de Rafa, Ester acusa ante Rafa padre a Eliana, la sirvienta de la casa, por haberla pillado usando un chaquetón que Ester había destinado para las obras de beneficencia de la parroquia.

### **Escena XXXI - Realidad**

**Personajes:** Germán y Juana.

Juana le reclama a Germán que no fue a buscarla para comer y le anuncia que las mellizas ya pusieron un anuncio de alquiler para la galería. Germán intenta consolarla, pero rápidamente se olvidan del tema y continúa leyendo el relato de Claudio. Juana lee con él.

### **Escena XXXII - Ficción**

**Personajes:** Ester, Rafa padre y Claudio.

Continúan en la cena. Ester convence a Rafa padre para que hable con Eliana sobre el chaquetón. Luego de estar en el salón viendo la tele, Rafa padre sale al balcón con Claudio y llega Ester anunciando que Eliana se ha ido con su maleta sin despedirse y ha dejado el chaquetón en la cocina.

### **Escena XXXIII - Realidad**

Esta es la primera escena en que parecen fusionarse los espacios en los que Germán habla con Juana y con Claudio, pues el primer parlamento que Germán le dice a Juana es también escuchado por Claudio.

**Personajes:** Juana, Germán y Claudio.

Luego de leer, Germán y Juana conversan sobre lo que posiblemente puede pasar después de la escena del balcón. La idea que proponen es que Claudio intente acercarse más a Rafa padre para provocar los celos de Rafa hijo. A Claudio no le gusta la idea.

### **Escena XXXIV - Ficción**

**Personajes:** Rafa y Claudio.

Rafa busca apoyo en Claudio para desahogar la rabia que tiene con Germán por haberlo dejado en ridículo delante de todos sus compañeros de clase. Claudio, por su parte, evita profundizar en el tema e intenta explicarle matemáticas.

### **Escena XXXV - Realidad**

**Personajes:** Juana y Germán.

Los dos paran la lectura y Juana regaña a Germán por haber ridiculizado a Rafa delante de todos sus compañeros. Germán se defiende diciendo que solamente se limitó a “corregir sus errores sintácticos y conceptuales” [454].

### **Escena XXXVI - Ficción**

**Personajes:** Rafa y Claudio.

Claudio anima a Rafa a que escriba un artículo en el periódico del instituto: *La Antorcha*, hablando sobre lo que pasó en clase.

### **Escena XXXVII - Realidad**

**Personajes:** Juana y Germán.

Juana intenta convencer a Germán de que debe hablar con Rafa de esto. Germán se niega argumentando que se supone que él no sabe nada de lo que está pasando realmente.

### **Escena XXXVIII - Ficción**

**Personajes:** Claudio, Rafa, Rafa padre y Ester.

Mientras Rafa hace ejercicios de matemáticas, Claudio registra a escondidas todos los cajones de la casa. Llegan los padres de Rafa, Claudio los escucha hablar mientras mira en el pasillo los cuadros de Klee. Rafa padre intenta suavizar a Ester, para que no se enfade cuando le cuente que se gastó 300 euros en la cena con el chino Juanito y que éste volvió a China sin firmar con la empresa. Ester, confundida, cambia de tema.

### **Escena XXXIX - Realidad**

**Personajes:** Juana y Germán.

Juana busca convencer a Germán de que en la novela de Claudio, éste como personaje, ha experimentado una nueva mirada con respecto a Ester: “A Claudio ya sólo le interesa Ester. El secreto de Ester” [458]. Germán niega la propuesta de Juana argumentando que el personaje de Ester sigue siendo igual de aburrido.

### **Escena XL - Realidad**

**Personajes:** Germán y Claudio.

Germán reprende a Claudio por cambiar la manera como Claudio-personaje mira a Ester, pues considera que no tiene sentido. Lo regaña además porque, según él, al relatar que encuentra unas radiografías en el despacho de la casa, está intentando manipular sentimentalmente al lector. Claudio argumenta que el nuevo cambio de mirada hacia Ester no se entiende, porque falta una escena anterior “que justifique la transformación de Claudio” [459].

### **Escena XLI - Realidad**

**Personajes:** Germán y Rafa.

Germán intenta disculparse con Rafa por el incidente ocurrido en el salón de clases, pero no lo logra. Le presta un libro intitulado *Carta de Berlín*.

### **Escena XLII - Realidad**

**Personajes:** Rafa y Claudio.

Rafa le entrega a Claudio el libro que le prestó Germán y habla sobre dicho encuentro.

### **Escena XLIII - Realidad**

**Personajes:** Claudio y Germán.

Claudio le expresa a Germán su malestar por haberle prestado ese libro a Rafa, Germán argumenta que lo hizo porque en dicho libro se narra también la historia de una confusión.

### **Escena XLIV - Realidad**

**Personajes:** Juana y Germán.

Juana busca que Germán la apoye en su nueva idea de vender la obra de una artista china, llamada Feng Tang, que “revisa la tradición caligráfica desde una perspectiva de género” [460]. Germán no entiende lo que significa su obra, pero le pide que le preste el catálogo de la exposición.

### **Escena XLV - Ficción**

**Personajes:** Claudio y Ester.

Claudio busca seducir a Ester en el balcón de su casa, confesándole que desde la banca del parque la ha visto muchas veces en este balcón y mordiendo una manzana que ella antes ha mordido.

### **Escena XLVI - Realidad**

**Personajes:** Claudio y Germán.

Germán intenta convencer a Claudio de que cambie de camino en su narración, para lo cual busca hacerlo sentir mal, comparando su escritura con el catálogo de arte que Juana le prestó, argumentando que eso es “poesía basura” [462], igual que lo que él está haciendo en su novela. También lo tacha de incongruente en algunas situaciones del relato y cuestiona su “manía” por

hacer listas. Claudio responde con indiferencia hacia las críticas de su profesor, y con respecto a las listas se defiende diciéndole que se ha basado en la obra *Suave es la noche*, de Scott Fitzgerald.

#### **Escena XLVII - Realidad**

**Personajes:** Juana y Germán.

Juana, después de leer el artículo que ha escrito Rafa en contra de Germán y que ha sido publicado en el periódico *La Antorcha*, reprende a Germán por haberle borrado frase a frase toda la redacción que Rafa había escrito en el tablero entre las risas de sus compañeros. Germán acepta su error.

#### **Escena XLVIII - Realidad**

**Personajes:** Germán y Claudio.

Claudio defiende el monólogo interior que ha creado para su personaje en la novela, Germán intenta convencerlo de que James Joyce no es un buen referente para seguir.

#### **Escena XLIX - Ficción**

**Personajes:** Rafa, Claudio, Rafa padre y Ester.

Claudio se queda a dormir en casa de la familia Artola, Rafa lo lleva a la habitación de Marta para que duerma allí y le agradece ser tan buen amigo. Claudio desea investigar la casa cuando todos están dormidos. Va al cuarto de Rafa y lo arroja.

#### **Escena L - Realidad**

**Personajes:** Germán y Claudio.

Germán reprende a Claudio, pues opina que la escena nocturna en la casa de los Artola no es verosímil. Claudio se defiende diciendo que ocurrió de verdad. Como Germán sigue sin aceptar la idea, Claudio rompe el manuscrito, Germán recupera los fragmentos y lee el momento en que Claudio entra a la alcoba de los padres y los ve durmiendo, y narra sobre todo cómo duerme Ester.

#### **Escena LI - Realidad**

**Personajes:** Juana y Germán.

Juana le exige a Germán que saque a Claudio de la casa de los Artola antes de que lo terminen matando los Rafa.



### **Escena LII - Realidad**

**Personajes:** Claudio y Germán.

Germán obliga a Claudio a suspender la novela, Claudio acusa a Germán de ser el culpable de haberlo metido en este mundo, con el que ya no puede parar. Germán le anuncia a Claudio que ya no seguirá leyendo. Sin embargo, Claudio le deja unos folios y él vuelve a leer.

### **Escena LIII - Ficción**

**Personajes:** Ester, Rafa padre y Claudio.

Luego de que Rafa padre le cuenta a Ester la verdad de lo que ocurrió con el chino y por qué razón se fue sin firmar, Ester lo recrimina por haber llevado al chino a un bar de prostitutas. Rafa intenta justificarse diciendo que “Hay que tener contento al socio” [466] y el chino quería que lo llevaran a un lugar así. Claudio narra que Ester muy molesta enciende el televisor con un volumen muy alto y Rafa padre sale al balcón a fumar. En ese momento, Claudio le da un papel a Ester y se va.

### **Escena LIV - Realidad**

**Personajes:** Juana y Germán.

Juana busca una opinión en Germán, sobre qué precio poner a las obras de arte de la artista china. Germán piensa que el valor que Juana propone para dichas piezas es muy alto y que lo mejor que se puede hacer es mandar hacer réplicas de la obra en China, que salen muy baratas, al igual que lo que hace Juanito, el socio chino de Rafa padre.

### **Escena LV - Ficción**

**Personajes:** Ester y Claudio.

Ester, sintiéndose atraída por Claudio, le advierte que algo malo puede pasar si los Rafa se enteran de aquel poema. Claudio, por su parte, temeroso de lo que pueda pasar, le dice que sólo escribió ese poema para ella. Y la acotación final reza: “Se le escapa una lágrima. Claudio le seca la lágrima” [467].

### **Escena LVI - Realidad**

**Personajes:** Claudio y Germán.

Germán desea que Claudio cambie esta nueva mirada que, en la novela, le está dando a Ester y que quite ese poema. Para esto lo insulta, le dice que una mujer analfabeta como ella nunca entenderá de poesía, que una familia como la Artola jamás comprenderá el significado de

un símbolo. Claudio se defiende diciendo que hace lo que él le aconsejó: “Mirar sin prejuicio a los personajes”, y le anuncia que está decidido a sacar a Ester de esa casa. Germán se burla de la idea de Claudio.

#### **Escena LVII - Ficción**

**Personajes:** Ester y Claudio.

Se vuelve a repetir la última parte de la escena LV, y después de que Claudio le limpia la lágrima a Ester, se besan.

#### **Escena LVIII - Realidad**

**Personajes:** Juana y Germán.

A la pregunta de Juana por la vida de Claudio, Germán le responde que el chico lo ha decepcionado. Juana le confiesa a Germán que fue a la casa de los Artola y los vio a los tres entrando a la casa, estaban discutiendo.

#### **Escena LIX - Realidad**

**Personajes:** Rafa Padre y Germán.

Rafa padre busca persuadir a Germán para que se disculpe con Rafa hijo, argumentándole que lo más doloroso para Rafa es el símbolo de lo que significa la pizarra que va vaciándose y él ahí de pie [468].

#### **Escena LX - Ficción**

**Personajes:** Rafa y Claudio.

Rafa encontró el poema que Claudio le regaló a su madre y por tanto busca vengar a su padre y a él mismo por lo que Claudio ha hecho; para lograrlo, utiliza la lógica filosófica que Claudio entiende poco y luego le pega un puño en el ojo.

#### **Escena LXI - Realidad**

**Personajes:** Claudio y Germán.

Germán intenta animar a Claudio, que ya no ha vuelto a casa de los Artola, para que termine el final de su novela. Claudio, después de tres propuestas de final, propone una cuarta en la que Ester se vuela de la casa con él. Germán amenaza a Claudio diciéndole que si escribe ese final lo suspende.

### **Escena LXII - Realidad**

**Personajes:** Juana y Germán.

Juana intenta ayudarle a Germán a encontrar las mejores palabras para pedirle perdón a Rafa.

### **Escena LXIII - Ficción**

**Personajes:** Ester y Rafa padre. Claudio como narrador no presente en la escena.

Ester ensaya cómo anunciarle a su esposo que quiere dejar su matrimonio. Rafa padre aparece pidiendo el consuelo de su esposa, porque peleó con Mariano por el asunto del chino. Mariano lo abochornó delante de todos los trabajadores de la empresa y Rafa padre, por venganza, le quemó el coche a Mariano. Ester intenta tranquilizarlo diciéndole que si lo echan del trabajo no pasará nada, pues tienen ahorros y en cualquier caso pueden vender la casa. Claudio narra con rabia cómo la pareja se abraza y relata el inicio del siguiente día. A través de este monólogo anuncia que tiene la firme intención de encontrarle un final a su novela. Para lograrlo, deja de ir al colegio y aparece en la galería de Juana.

### **Escena LXIV - Ficción**

**Personajes:** Juana y Claudio.

Claudio busca convencer a Juana de que lo lleve a la biblioteca de Germán para entregarle todos los libros que le ha prestado. Para esto intenta simpatizar con Juana, hablándole sobre las obras expuestas en la Galería.

### **Escena LXV - Realidad**

**Personajes:** Germán enfrente de sus alumnos.

Germán busca pedirle perdón a Rafa, pero no lo logra.

### **Escena LXVI - Ficción**

**Personajes:** Juana y Claudio.

Juntos colocan los libros en la biblioteca de Germán. Juana se queja ante Claudio de que la vida de Germán sólo transcurre en este lugar. Ella se queda dormida después de comer, él termina la novela, la deja cerca de los pies de Juana y se va.

### **Escena LXVII - Realidad**

**Personajes:** Juana y Germán.

Juana le entrega a Germán el manuscrito que le dejó Claudio y por primera vez se enfrenta a él colgando el cuadro *El cielo de Shangái 5* de la artista china, delante de un cuadro de Dostoievski que tiene Germán en su biblioteca.

#### **Escena LXVIII - Realidad**

**Personajes:** Claudio y Ester.

Claudio está sentado en el banco del parque en frente de la casa de los Artola. Ester aparece y busca cortar todo vínculo con él, devolviéndole el papel del poema. Se va.

#### **Escena LXIX - Realidad**

**Personajes:** Claudio y Germán.

Germán amenaza a Claudio con matarlo si vuelve a acercarse a su casa. Claudio, a su vez, busca provocar la rabia de su profesor confesándole que fue a la galería de Juana porque siempre quiso conocer a la mujer “loca” que es capaz de vivir con un tipo como él. Germán da una bofetada a Claudio y éste anuncia que ha llegado el final de la novela.

### **5.4.2. CONFIGURACIÓN, REPARTO, GRADOS DE REPRESENTACIÓN Y DE CARACTERIZACIÓN**

DESDE LA MANERA como está estructurada la obra, podríamos decir que la mayoría de las escenas cuentan con una configuración plena del reparto, pues la rapidez con que se van sucediendo las escenas propone más que el elenco esté todo el tiempo en escena, que otra cosa. No obstante, de las 69 escenas<sup>37</sup> que hemos contado en la obra, 22 pertenecen al plano ficcional de Claudio, es decir, su novela, y las 47 restantes pertenecen a la “realidad” de la obra. Observamos, por otra parte, un predominio de escenas de dúos tanto en el plano ficcional como en el real. Prevalen sobre todo las escenas entre Juana y German y Germán y Claudio, que desde la mitad de la obra vienen a ser acompañadas por varias escenas entre de Rafa y Claudio y Claudio y Ester. Estas escenas a dúo casi siempre son diálogos cortos que le otorgan a la pieza un dinamismo excepcional.

Con respecto a los grados de representación, al ser *El chico de la última fila* una de las obras más extensas de Mayorga y más complejas, en cuanto a intersección de fábulas y

---

<sup>37</sup> Entiéndase por escenas, en esta obra en particular, todas las situaciones que se alternan unas con otras simulando un armazón más cinematográfico que teatral.

cantidad de personajes, tiene también un gran número de personajes ausentes que influyen directamente en los conflictos y deseos de los personajes patentes. Entre los ausentes podemos nombrar a las mellizas: Rosario y Eugenia, que después de la muerte de Bruno heredan la galería de arte que Juana dirige. No les importa el arte contemporáneo, al que se refieren como “arte para enfermos”; lo que les importa es el rendimiento económico que la galería pueda dar y, como está en quiebra, le han dado un ultimátum a Juana: un mes para que demuestre “que es un negocio viable” [432]. Por su parte, Juana las considera unas provincianas retrógradas “que igual les da heredar una galería de arte que una tienda de embutidos” [432]. Otro personaje ausente, importante para la novela de Claudio, es Huang Li, el poderoso empresario chino, socio de la empresa donde trabaja Rafa padre, que acaba de llegar a Madrid para prorrogar un contrato. En España le llaman Juanito. Rafa padre contempla la idea de renunciar a su empresa y hacer negocios directamente con Juanito, para montar la suya propia. Como personaje ausente encontramos también al padre de Claudio, de quien no sabemos mucho. Claudio mismo lo decide: “Mi padre no es un personaje de esta historia. Mi padre no sale” [450]. Lo único que sabemos, por boca de Claudio, es que sabe todo lo que está haciendo su hijo; además, vivió su juventud en Berlín, se la pasa todo el día en casa y Claudio le prepara la comida. Después, cuando Rafa descubre que su amigo está enamorado de su madre, parte de la venganza es ir a conocer al padre de Claudio y posiblemente pegarle. En la escena de la venganza contra Claudio, Rafa le dice que fue a casa de su padre y que vio que era un hombre flaco, de gafas y con una enfermedad en la piel [468]. Por último está Luba, quien, dependiendo del montaje de la obra, puede ser un personaje patente o ausente. Es la sirvienta que reemplaza a Eliana cuando ésta renuncia a su trabajo en casa de los Artola. Aparece bajo la narración de Claudio, quien nos cuenta que Luba se formó en el comunismo y, por esto, mientras Claudio registra a escondidas los cajones del despacho de Rafa padre, ella hace como que no lo ve y sigue barriendo [457].

Acerca de los grados de caracterización, aunque los dos mundos ficcionales que plantea la obra se desarrollan casi de forma pareja, la historia que crea Claudio no deja de pasar por su mirada y, por ende, sus personajes no alcanzan el grado de complejidad y de contradicción que pueden tener, él mismo como personaje o Juana o Germán. Sin embargo, podríamos decir que Ester, al principio del relato, es un personaje plano o

simple como los son Rafa y Rafa padre, pero en la medida en que Claudio comienza a verla más de cerca, empieza a descubrirse su complejidad, sus secretos y sus misterios: se convierte en un personaje complejo.

### 5.4.3. NIVEL MORFOLÓGICO

#### A) ONOMATOLOGÍA

CON RESPECTO A los significados y etimología de los nombres de los personajes, aunque no existen muchas similitudes entre lo que significan y el carácter de los mismos, sí encontramos que, por ejemplo, el significado de Germán viene del germánico *werramann* (hombre de guerra) y del latín *germanus* (hermano). En este sentido, el significado de este nombre se relaciona con el carácter enérgico y obstinado de nuestro personaje. Claudio es nombre que proviene del latín *claudus* y significa “cojo, vacilante al andar”. Podemos relacionar este significado con el carácter inseguro del joven escritor, rasgo que, por demás, se va modificando en el transcurso de la obra. No sé si sea aventurado decir que el nombre de Juana puede obedecer a una similitud entre la desigual relación histórica de Juana la Loca y Felipe el Hermoso (padres del emperador Carlos V, del siglo XVI) y la relación entre Juana y Germán. Ambas Juanas son ignoradas por sus esposos, que sólo piensan en ellos. Por último tenemos a Rafa y a Ester. El primero, nombre de los dos personajes masculinos del relato de Claudio, viene del hebreo *Refáél* que significa *Dios ha sanado*. No vemos mucha relación entre este significado y los rasgos de los dos personajes. Y Ester, nombre bíblico de origen asirio-babilónico que significa *estrella*. Sus características tienen que ver más con la segunda Ester que nos muestra Claudio, que con la primera. Se relaciona con la Ester bíblica por ser mujer prudente, sumisa, leal y protectora.

#### B) Caracterización de Germán

A TRAVÉS DE la caracterización implícita y explícita verbal reflexiva de este personaje, Germán se dibuja como un escritor frustrado, profesor de literatura que enseña a chicos adolescentes en una institución pública. Por su relación con Juana, podemos deducir que es un hombre egocéntrico que ignora por completo que lo es, pues está sumergido en sus conflictos laborales y además desdeña el trabajo al que se dedica su compañera, hablando

mal, siempre que puede, del arte contemporáneo. También es un hombre apasionado por la literatura, amante de Tolstói y Dostoievski, que confiesa haber escogido este trabajo “pensando que viviría en contacto con los grandes libros” [428].

Al conocer el talento que para la escritura tiene su alumno Claudio, se vuelve a ilusionar con el proceso de la enseñanza. Claudio significa para él una nueva motivación para volver a enamorarse de su profesión, un nuevo objetivo para sentir que no ha desaprovechado su vida. Además Germán se siente identificado con Claudio, parece ver a su alumno como si fuese él en la adolescencia, pues a Germán también le gustaba sentarse en la última fila. Pero mientras se emociona con Claudio, más le desesperan sus demás estudiantes que ni siquiera saben comportarse bien en una obra de teatro [435]. Por otra parte, es curioso que se queje de los malos estudiantes que tiene, a lo cual Juana le recrimina que debería acercarse a ellos “sin prejuicios, sin condenarlos a priori” [435] y que él reprenda a Claudio por burlarse de sus personajes, aconsejándole que los mire de cerca, “sin prejuicios, sin condenarlos a priori” [438]. Está claro que critica en los otros lo que él mismo hace y no se da cuenta.

Toda esta reflexión nos conduce a concluir que Mayorga relaciona el proceso de creación de sus personajes, a la relación que tiene un profesor con un alumno. En ambas situaciones él propone dejar de mirar sin prejuicios, “encontrar sus razones, sus pequeñas esperanzas, su desesperación” [438].

Es interesante cuando Mayorga habla de lo difícil que es construir personajes como el Comandante de *Himmelweg*, o el Ser Humano de *La paz perpetua*, pues argumenta que debe hacer la mejor versión de esos personajes para que el público no los vea como algo ajeno a ellos, sino que se confronte, con lo que de ellos tiene, en su propia personalidad [Ayanz, 2015]. En mi opinión, con el personaje de Germán logra generar este incómodo proceso de identificación, pues desde un principio el espectador o el lector se identifican con la mirada de Germán. Lo vemos como un hombre que se ilusiona por encontrar a un alumno a quien poder realmente enseñarle, y poco a poco se nos van descubriendo todas sus heridas y todas sus contradicciones, que por demás tienen mucho que ver con la esencia del ser humano contemporáneo, enfrascado en sus frustraciones y deseos que le impiden ver la vida desde otros lugares y, por tanto, imposibilitado para generar transformaciones en relación con los demás.

### **C) Caracterización de Juana**

A TRAVÉS DE la caracterización implícita verbal reflexiva, Juana se presenta en la obra como una mujer bella, a quien le gustan las películas cómicas, dirige una Galería de Arte llamada “El Laberinto del Minotauro”, de la que era dueño Bruno, un hombre que acaba de fallecer y que dejó la galería a “las mellizas”, que Mayorga no especifica qué vínculo tienen con el difunto. Al ser la primera que sospecha sobre las intenciones que tiene Claudio, al escribir su relato en la casa de Rafa, podemos deducir que es una mujer inteligente y analítica, que ama a su compañero, aunque éste la ignore. Juana está a punto de perder su trabajo e intenta ingeniárselas para conseguir obras de arte que se puedan vender en la galería y que las mellizas no la cierren. A medida que transcurre la obra vamos descubriendo también que es un personaje con poca autoestima, que se resigna aceptando que su compañero ignore sus problemas. No obstante, ama tanto a su marido que sigue opinando sobre el desarrollo de la novela de Claudio, hasta aficionarse a tal punto que Germán no tiene que pedirle que lea lo que su alumno le entrega sino que ella misma saca los folios de la cartera de Germán para seguir leyendo [450]. Paradójicamente, quien le da la fuerza para hacer que Germán respete su trabajo es Claudio, al final de la obra, cuando va a buscarla a la galería. Ella, después del encuentro con el chico, parece modificar la baja autoestima que Germán le ha creado a base de ignorarla todo el tiempo y hablar mal de su trabajo. Ahora Juana defiende su profesión y prueba de ello es que al final lleva a su casa uno de los cuadros que vende en la galería y lo cuelga en la biblioteca de su esposo, en frente de una obra de Dostoievski.

### **D) Caracterización de Claudio García**

ES UN ADOLECENTE de 16 ó 17 años, que conocemos primero a través de la percepción que Germán tiene sobre él y mediante el relato ficcional que Claudio escribe y Germán lee. Por medio de la caracterización explícita e implícita verbal transitiva, Germán describe a Claudio como “un tío raro” [435], un chico que se sienta siempre en la última fila del salón [430], que “no habla. No participa. No crea problemas. En las demás asignaturas no destaca ni por arriba ni por abajo” [435]. Es un chico enfadado con el mundo, según Germán, que a través de la literatura exorciza todas sus tristezas. A través del primer relato, escrito por él mismo, se descubre un chico que tiene talento para la



literatura, tiene muy buena ortografía y puntuación y es muy bueno para las matemáticas. Proviene de una familia de bajos recursos económicos. Esto lo deducimos por el comentario que hace sobre la casa de Rafa: “Mi casa cabe cuatro veces en ella”. Su madre no está y su padre ni siquiera coge el teléfono [435]. Es muy curioso y es esta curiosidad la que lo lleva a infiltrarse en la casa de Rafa para descubrir cómo vive su familia. Claudio aparece como personaje patente de la obra en la segunda escena. A través de sus parlamentos se construye un chico educado, buen estudiante, un tanto obseso, que se esfuerza por mejorar en lengua, que, según él, no es una materia que se le dé bien: “Me hago un lío con el punto y coma” [430]. Da respuestas cortas y bien argumentadas. Tiene habilidad para convencer a los demás de lo que quiere: convencer a Rafa de ir a su casa y convencer a Germán de que continúe leyendo su relato. En la escena XXIII, escrita por él mismo, nos enteramos de que su madre lo abandonó cuando tenía nueve años. Durante la primera parte del proceso creativo de su novela nos damos cuenta de que uno de los deseos que tiene, con esta creación, es descubrir la simpleza y nimiedad que envuelve a una familia de clase media como la de Rafa. Una ama de casa aburrida que huele a clase media, en una casa que tiene unos hermosos cuadros de Paul Klee en el pasillo, que sólo están ahí porque hacen juego con la pintura de la pared y que cuando se cambie el color de la pared cambiarán también los cuadros [448]. No obstante, la visión de Claudio sobre esta familia empieza a modificarse poco a poco, pues comienza a interesarse por el misterio que hay en Ester. Pasa de verla como a una aburrida ama de casa, a percibirla como una víctima de los excesos de su esposo, y que además padece una enfermedad grave en la columna. Claudio empieza a pretenderla a través de su literatura. Esta empresa se va tornando cada vez más peligrosa, así que Germán le exige que abandone la escritura de la novela. Es aquí cuando entendemos que Claudio estaba a punto de dejar el colegio, y que cuando Germán les propuso dicho escrito fue como si le lanzase un salvavidas a Claudio para seguir existiendo. Se sumergió en la ficción, para aguantar su vida en el colegio:

Claudio: Fue usted el que me metió en esto. Aquella mañana yo estaba a punto de tirar mis libros y salir corriendo. Cada clase era más insoportable que la anterior. Pero usted nos mandó escribir aquella redacción. Usted nos mandó escribir y ya no puedo parar [465].

Es un chico con una familia destruida, con una madre ausente y un padre enfermo del que tiene que cuidar. Busca huir de su realidad refugiándose en la literatura. Suponemos que su progresiva fijación por Ester tiene que ver más con el reconstruir una figura materna que no ha tenido, que con un deseo carnal por ella.

### **E) Caracterización de Rafael Artola**

Lo conocemos por primera vez gracias al relato de Claudio que lee Germán en la primea escena, es decir, que no sabemos si incluso el Rafael que dibuja Claudio es una creación de su imaginación o es similar al real. Lo único que sabemos a ciencia cierta es que es que Claudio estuvo el sábado en casa de Rafa estudiando matemáticas, pues Germán lee el relato que escribió Rafa y este en efecto confirma que así fue.

A través de la caracterización verbal explícita transitiva que hace Claudio de Rafa, nos enteramos de que el chico proviene de una familia acomodada, su padre también se llama Rafa y viven en una casa grande y muy decorada. Es un chico al que no se le dan bien las Matemáticas, pero sí la Filosofía. Luego, a través de su propio relato, él mismo cuenta que le gusta jugar al baloncesto con su padre. Tiene un carácter violento heredado de su padre, pues cuando Germán lo deja en ridículo frente a todos sus compañeros, tiene intenciones de quemarle el coche (acción que más adelante ejecutará su padre en una situación similar, en contra de su jefe Mariano), y cuando se entera de que su gran amigo Claudio está enamorado de su madre, se venga de Claudio dándole un puño en el ojo.

### **F) Caracterización de Ester**

AL IGUAL QUE RAFA, la conocemos por primera vez bajo la escritura de Claudio. Él la dibuja como a una mujer cordial que tiene la piel muy blanca, una voz y un olor propios de una mujer de clase media. Amante de la decoración, está obsesionada por reformar su casa, es socia de Médicos sin Fronteras y lee un libro llamado *La forma de la felicidad: aprende a ser tu mejor amiga*. Porta una alianza en la mano derecha y una sortija en la izquierda [429]. En el segundo relato, Claudio se refiere a ella como a una mujer oscura; con este adjetivo no sabemos si encaja con el personaje de la madre de Rafa, o Claudio lo coloca porque es uno de los calificativos que está en la lista propuesta por Germán para la tarea de Lengua. También dice de ella que “podría tener quince años que cincuentaicinco”

[433]. Es una madre que abandonó sus estudios de Derecho para criar a sus hijos, y ahora que están grandes planea terminarlos. Además de Rafa, tiene otra hija mayor de nombre Marta que estudia inglés en Irlanda. No puede vivir sin alguien que limpie su casa y es por eso que su amiga Concha, después de que Eliana (su antigua sirvienta) se fue de casa, consiguió a Luba [457]. Ester, en el relato de Claudio, comienza a transformarse. Progresivamente deja de ser esa mujer aburrida que huele a clase media y se convierte en alguien que se pregunta por qué lee tan poco y que revela tener una enfermedad en la columna que no tiene solución y que le impide correr y bailar. Se convierte entonces en una víctima de la situación, casi en la heroína del relato de Claudio, una mujer que padece todos los excesos de su marido.

### **G) Caracterización de Rafa padre**

LO CONOCEMOS TAMBIÉN a través del mundo ficcional de Claudio, aunque es el único personaje de su relato que aparece en escena de manera patente y no dentro de una narración anterior, como aparecieron en primera instancia Rafa y Ester. Es decir, es un protagonista que desde un principio vemos en escena, pero es una creación de Claudio, y aunque éste diga que lo recrea tal cual es, al final de la obra nos enteramos de si es o no un invento del propio Claudio. Claudio lo dibuja como a un personaje cómico, vestido de chándal, que al entrar a escena ni siquiera saluda sino que entra dando consejos de cómo se debe jugar al básquet, obsesionado todo el tiempo con dicho deporte. Es hincha de los Grizzlies, es socio de Amnistía Internacional y lee libros como *¿Quién se ha llevado mi queso?: cómo adaptarnos a un mundo en constante cambio* o *Basket aplicado al management* y *Confucio aplicado al management*. Es un personaje al que le gusta siempre tener la última palabra, una especie de sabelotodo, que le gusta mucho hablar sobre los chinos y sobre sus estancias en China, además de saber cocinar comida china. Es un hombre competitivo y ambicioso, por eso quiere dejar su trabajo en la empresa y crear la suya propia, aliándose de forma directa con el empresario chino para obtener más ventajas. Tal es su avidez por ganar más dinero, que acepta llevar a Juanito, el chino, a un prostíbulo, mintiéndole por demás a Ester.

Sin embargo hacia el final de la obra, cuando aparece por primera y única vez fuera de la mirada ficcional de Claudio, el personaje de Rafa padre cambia

considerablemente ante el lector o el espectador. Lo vemos ahora como a un hombre respetuoso e inteligente, que se preocupa por su hijo y que es capaz de comprender el significado simbólico de aquella pizarra vacía a la que somete Germán a Rafa hijo. Esta última aparición de Rafa padre dista mucho del dibujo que de él nos hizo Claudio en su novela. La construcción que hace Claudio sobre Rafa padre nos lleva a suponer que tal dibujo es fruto de la afición que fue desarrollando el adolescente por Ester y los celos que fueron brotando hacia su esposo.

#### **H) Caracterización de Eliana**

ES LA EMPLEADA del servicio de la casa de Rafa, que es amonestada por Rafa padre por haberse puesto un chaquetón que Ester había designado para la parroquia. Sólo aparece una vez en la escena, pero nunca tiene parlamento. Se va de la casa de los Artola sin despedirse, e indignada deja el chaquetón en la cocina.

### **5.4.4. NIVEL SINTÁCTICO**

#### **A) Germán y Juana**

SON PAREJA PERO la relación gira en torno únicamente a Germán. Él y sus conflictos con la enseñanza dejan de lado a su compañera, que le pide mayor atención. La indiferencia de Germán es tal que no se da cuenta de la crisis por la que está atravesando Juana, a punto de quedarse sin empleo. Desde el principio de la obra, cada uno va por su lado y se escuchan muy poco el uno al otro. Cada uno está inmerso en sus conflictos laborales. No obstante, Juana sí cede para ayudar a Germán, aunque éste se desentiende por completo de los problemas de su compañera. Además, detesta el arte contemporáneo. Ella, por su lado, no está de acuerdo con la manera como Germán está llevando el caso de Claudio. Las entregas que comienza a hacerle Claudio a Germán se convierten, por la desigual relación que llevan Juana y Germán, en el tema principal que la pareja discute. Ambos, más Juana que Germán, saben que se están metiendo en un terreno peligroso al leer a Claudio. No obstante, la curiosidad les gana y continúan.

Por la escena IX podemos descubrir uno de los problemas ocultos que tiene la pareja: la constante rivalidad de egos que aflora cuando se recriminan sobre la profesión a

la que se dedica cada uno. Juana no cree que la literatura enseñe algo, y Germán está seguro de que el arte contemporáneo no sirve [438]. En este conflicto se manifiesta una competencia constante por sentirse más importante que el otro, competencia o enfrentamiento del que Juana parece estar consciente pero Germán no, enfrascado como está en sus asuntos. Aunque la relación gira en torno a Germán y a su nueva aventura literaria con Claudio, aquel sigue a pies juntillas los comentarios que Juana hace con respecto a la novela de éste. Incluso, prioriza los comentarios de su compañera a los suyos. Germán adopta esa actitud indiferente con Juana, porque ella lo permite. En la escena XIII podemos ver cómo Germán no socorre nunca a Juana en su conflicto económico y ella, aún así, sigue leyendo lo que Germán le da. La relación no sufre ninguna modificación pero, al final de la obra, Juana, gracias a su encuentro con Claudio, parece cambiar, comienza a valorarse y a valorar su trabajo. En una de las escenas finales lleva a su casa uno de los cuadros que vende en la galería de arte y lo coloca en la biblioteca de su esposo, como símbolo reivindicativo de su profesión. Es un llamado a Germán para que respete su trabajo, la respete a ella misma y, por ende, se equilibre la desigual relación amorosa.

## **B) Claudio y Germán**

ESTA RELACIÓN ENTRE profesor y alumno se presenta primero por el relato que escribe Claudio para la clase de literatura de Germán. Claudio, con el escrito, busca atraer la atención de su profesor y lo logra por completo gracias a su buena redacción y a la última palabra: “Continuará”. El alumno consigue introducir a su profesor en un mundo literario que camina en la delicada línea entre ficción y realidad, inmiscuyéndose en la vida privada de Rafa. Ni Germán ni nosotros como lectores sabemos si es realidad o ficción. Claudio logra enganchar a su profesor con este primer relato, pero también al lector o al espectador de la obra: todos caemos en la red que paso a paso construye Claudio. En la segunda escena se establece, de manera patente, la relación entre Germán y Claudio. Es una relación respetuosa entre profesor y alumno, en la que no se ve el nexo de superioridad e inferioridad que muchas veces existe en este tipo de relaciones. Existe un vínculo más equitativo: aunque sea Germán el profesor y por ende quien detenta el poder, Claudio no teme responder a sus preguntas y le dice claramente lo que piensa. Ambos

comienzan a vincularse de manera estrecha gracias a su amor desmedido por la literatura. Un amor que se desarrolla hasta tal punto que traspasa los límites de lo real y lo ficticio, de lo que es permitido o no, en términos morales. No sólo “viajan” juntos en la peligrosa empresa de crear una novela basada en la vida íntima de la familia de Rafa: su obsesión lleva a Claudio a proponerle a Germán que robe un examen de matemáticas para darle las respuestas a Rafa y así poder seguir yendo a su casa. No sabemos si Germán acepta o no esta propuesta. Podemos suponer que sí, pues a lo largo de la obra Claudio nos ha dicho que Rafa es muy malo para las matemáticas y que no mejora, pero en el mencionado examen milagrosamente sacó un ocho.

En el desarrollo del proceso de enseñanza de Germán a Claudio, éste le toma tanto cariño y admiración al primero que comienza a llamarle maestro [446]. De igual manera, para Germán, la vida comienza a girar únicamente en torno a la esperanza de enseñarle a escribir a un niño prodigio: “Tiene madera de narrador. Nunca había tenido un alumno así. No quiero que se lo crea, pero ese chaval bien orientado... Muchas veces, cuando hablo, siento que solo me sigue él. Tengo la impresión de que sólo él me entiende” [449]. Siempre que Claudio le hace una entrega del avance de su novela, Germán le presta un libro. Entre los que le entrega están títulos como *La montaña mágica*, de Thomas Mann, y *La construcción de la muralla china*, de Franz Kafka. Germán comienza a obsesionarse cada vez más con la creación de Claudio. Por tanto, se vuelve mucho más exigente. Por su parte, Claudio comienza poco a poco a molestarse por tantas exigencias, pero, en lugar de desilusionarse con las constantes y crudas críticas de Germán, se anima más hasta el punto de dejar de escuchar los consejos y desentenderse de algunas posibilidades narrativas que le propone Germán, para buscar, por sí mismo, nuevas soluciones. Por ejemplo, cuando el profesor le propone que el personaje de Claudio se acerque más al padre de Rafa para provocarle celos a éste y así convertirlo en un personaje con conflicto, Claudio hace caso omiso y genera complejidad en dicho protagonista usando una situación de la realidad en la que Germán puso en ridículo a Rafa. Germán también le critica a Claudio que su personaje ha cambiado sin explicación la mirada hacia Ester, y trata de impedirle que lo haga. Sin embargo, Claudio ignora la propuesta del maestro y continúa transformando a Ester y a la relación que él, como personaje, tiene con ella. Pero el acto en que es definitivo el corte que hace Claudio de las enseñanzas de Germán es la

escena XLVI: allí Claudio desdeña por completo los consejos de su profesor y comienza a hablar de nuevos referentes literarios -los que Germán ni siquiera ha leído o con los que no está de acuerdo-, pero Claudio los está utilizando en su novela. Entre estos nuevos referentes se encuentran novelas como *Suave es la noche*, de Scott Fitzgerald, y la literatura de James Joyce. Claudio comienza a buscar por su cuenta, poco a poco se va alejando de su maestro para continuar en soledad el camino de creación. No obstante, siguen viéndose. Pero en el momento en que Claudio narra que camina en la noche por las habitaciones de sus personajes, Germán le obliga a cortar con la novela y le anuncia que no volverá a leer una página más. Esta alerta pasa en vano porque Germán sigue leyendo a Claudio. No obstante, sigue criticándole las decisiones que toma con respecto al personaje de Ester.

No vuelven a verse durante varios días hasta que Germán cita a Claudio para convencerlo de que termine su novela, pero no está de acuerdo con que el final consista en que Ester huya con Claudio (final querido por éste). Es curioso, por otra parte, que en este punto de la obra Germán sabe que Claudio ya no va a la casa de los Artola y sin embargo lo amenaza con que, si termina así la novela, lo hará suspender del instituto. Esto nos lleva a concluir que a Germán realmente no le preocupa el destino de Claudio sino únicamente su novela. Es decir, no le inquieta que Claudio pueda efectivamente enamorar a Ester, fugarse con ella y meterse en un problema con los Rafa. Lo que no soportaría es que una novela en la que él ha trabajado tanto termine de esa forma, pues nunca estuvo de acuerdo con la transformación que le dio Claudio a dicho personaje.

Es claro que a Claudio ya se le ha caído la imagen de su maestro, ya no lo considera un buen tipo y duda de él. Al final, para terminar de forma imprevisible su novela y para vengarse de Germán, Claudio involucra su novela con la vida íntima de su profesor de literatura, va a buscar a Juana a la galería y, acto seguido, va con ella a conocer la casa y la biblioteca de Germán. En sus primeras conversaciones con Juana, le hace saber que Germán desdeña su trabajo. Esto supone para Claudio su mayor venganza:

Claudio- También puedo escribir catálogos de arte contemporáneo. Mi profesor de Lengua dice que valgo para eso.

(*Observa una pieza. Lee su título.*)

Claudio- “El cielo de Shangai 5”. ¿Sabe lo que yo veo en estas... presencias? El silencio. Ante estas presencias mudas cesa el ruido del mundo, el ensordecedor griterío...

Juana- No he vendido ni una. Ni una.

Claudio- ¿Usted pondría estas cosas en su casa?

Juana- A mi marido no le gustan.

Claudio- La gente no quiere arte. La gente quiere decoración. Esto es lo que quiere la gente.

(*Le da la revista 'Casa y jardín' de Ester*) [471].

Otro asunto acerca del cual Claudio sabe que sacará de quicio a su profesor es que hace con su esposa lo mismo que hizo con Ester, al narrar cómo ve dormir a Juana y acto seguido habla de sus pies blancos. Esto, sin duda, desencadenará los celos de Germán, que puede imaginarse que algo más pudo haber pasado. En la escena final de la obra, rota ya la relación entre los dos personajes, en el primer diálogo se evidencia la extrema diferencia de puntos de vista que tiene cada uno al fabular sobre dos mujeres que están discutiendo en la ventana de su casa y que ellos ven desde el parque. Germán se inventa que son dos hermanas que pelean por una herencia familiar y Claudio propone que son dos lesbianas peleando por una infidelidad.

Aquella relación que inició de manera entrañable entre los dos se parte quizás como se debe partir siempre una relación de este tipo: el alumno termina “matando” la figura de su maestro para seguir su camino de búsqueda en soledad. Sin duda, esta es la relación más interesante de la obra, aquella que vertebra la estructura dramática de la pieza y alberga la mayoría de significados que Mayorga invita al espectador a descubrirlos. A través de este vínculo se convida a reflexionar sobre la universal y trascendental relación profesor-alumno, cómo este nexo se establece en nuestra sociedad y todas las preguntas que surgen de él.

### **C) Claudio y Rafa**

TAMBIÉN ESTA RELACIÓN se construye desde la mirada subjetiva de Claudio. Éste cuenta que se acerca a Rafa porque le da curiosidad que tenga unos padres que van a buscarlo al colegio, tomados de la mano. Tiene curiosidad por la vida de una familia corriente. Se hace amigo de Rafa con la excusa de explicarle matemáticas y que Rafa, a su vez, le ayude con filosofía. Según el segundo relato de Claudio, la relación comienza a volverse más estrecha porque a Rafa comienza a irle muy bien en matemáticas y, por ende, continúan estudiando juntos. Luego de que Claudio lo ayuda a vengarse de manera elegante de lo que Germán le hizo en clase, Rafa lo considera un verdadero amigo,



comienza a invitarlo a jugar básquet y, finalmente, a dormir en casa. La amistad se rompe cuando Rafa encuentra el poema que Claudio le ha escrito a su madre. Rafa le da un puño a Claudio en el ojo y amenaza con hacer lo mismo con su padre (no sabemos si en el futuro lo hace). La relación de amistad termina.

#### **D) Claudio y los padres de Rafa**

POR LA NOVELA creada por Claudio sabemos que al principio tienen una relación distante. Incluso a Ester no le parece muy bien que Claudio pase tanto tiempo en su casa y le propone a Rafa padre que busque un profesor de matemáticas para su hijo. No obstante, cuando a Rafa le comienza a ir bien en matemáticas, el padre y Ester empiezan a ver a Claudio con otros ojos, lo invitan a cenar y a jugar básquet. Pero es la relación entre Ester y Claudio la que comienza a volverse más estrecha. Pasa de verla como a una señora aburrida que huele a clase media, a interesarse por ella hasta que se enamora. El cambio de mirada de Claudio hacia Ester hace que este personaje, en la ficción de Claudio, se modifique. Ester se convierte en víctima de un esposo ambicioso e irresponsable; ella ha sacrificado su carrera profesional para educar a sus hijos y sufre de un intenso dolor de espalda, fruto de una cirugía. Lo cierto es que Ester no le es indiferente a Claudio y, de alguna manera, corresponde a su gusto. Acepta hablar a solas varias veces con él, le cuenta situaciones íntimas de su vida y comienza a leer *La construcción de la muralla china*, de Kafka, libro que antes ha mencionado Claudio. Nos surge la sospecha de que él fue quien le prestó el libro. La situación muta: ahora es el padre de Rafa el que propone conseguir un profesor de matemáticas para que Claudio no siga viniendo, y Ester se opone con el argumento de que a Rafa le está yendo muy bien en matemáticas. Claudio va más allá en su relación y le declara su amor a Ester con un poema: “Ni siquiera la lluvia baila tan descalza” [467]. Ester está un poco confundida por lo que pasa, pero corresponde al amor de Claudio y se besan en la escena LVII.

En la penúltima escena de la obra, Ester parece saltar de la ficción de Claudio a la realidad de la obra. Este cambio de mundo ficcional da para pensar que toda esta historia romántica estaba solo en la cabeza de Claudio: en este último encuentro, Mayorga describe que ella lo abraza de forma maternal, después de devolverle el poema. Parece, entonces, que el amor nunca se consumó y lo que realmente siente Ester por Claudio es un

profundo cariño y compasión, en consideración a la realidad que éste vive. Jamás se besaron.

### **E) Juana y Claudio**

SU RELACIÓN SÓLO se desarrolla en dos escenas con espacios diferentes. La galería de Juana y la casa de Juana y Germán. Desde un principio ambos se llevan bien. Como dijimos anteriormente, gracias a Claudio Juana vuelve a adquirir confianza en su trabajo, aquella que había perdido por culpa de Germán. A Juana le cae tan bien Claudio, le tiene tanta confianza, que acepta su proposición de ir juntos a casa a organizar los libros de Germán. No le dice a su esposo que Claudio está en su biblioteca cuando éste la llama, invita a comer al joven y se queda dormida mientras Claudio aún está en su casa. Es curioso, por otra parte, que Juana haya criticado tanto a Claudio durante todo el tiempo en que leyó su novela, y en estas últimas escenas se lleve tan bien con él.

### **F) FUNCIÓN PRAGMÁTICA**

EN ESTA OBRA se crea un interesante juego en el que Mayorga crea un personaje que a su vez crea otros personajes, convirtiéndose en *pseudo-demiurgo* de dicho universo dramático. A medida que transcurre la obra, Claudio crea y corrige, gracias a los consejos de Germán, su propia novela. Así, *El chico de la última fila* se convierte en un texto teatral que alberga dentro de sí un relato narrativo, que nos hace asistir, a nosotros como lectores o espectadores, a un proceso de creación de una novela en el presente inmediato que otorga el teatro. Creo que en este mecanismo radica una de las fuerzas dramáticas más potentes de la obra.

Con respecto a la identificación de un *personaje-público* en la obra, sólo en la escena LXV le es asignado al público un personaje concreto. En esta escena, en la que Germán intenta ofrecerle disculpas a Rafa, dirigiéndose a la sala, los espectadores son convertidos en sus alumnos. Este es el único momento en que la obra elimina la cuarta pared y entabla una relación directa con el público.

### **G) PERSONAJE Y ACCIÓN**

LOS DOS PERSONAJES protagónicos, Claudio y Germán, son los más sustanciales de la obra, ya que alrededor de la forma como están conformados sus puntos de vista gira el destino de los demás actores. Entre aquellos que están a medio camino entre funcionalidad y sustancialidad, podemos encontrar a los dos personajes femeninos: Juana y Ester. La primera cumple, sobre todo, la función de ser una segunda opinión para el relato de Claudio, es la encargada de señalar constantemente el peligro por el que transitan Claudio y Germán al mezclar vida con literatura. La segunda, Ester, en un principio es netamente funcional como lo son Rafa padre, Rafa hijo y Eliana, pero hacia la mitad de la obra comienza a adquirir cierta sustancialidad por la manera como Claudio transforma su carácter en la novela. Su nuevo talante misterioso detona incluso la funcionalidad del mismo Claudio, que empieza a modificar su destino dependiendo únicamente de ella.

### **H) PERSONAJE Y PERSPECTIVA**

NO ESTAMOS SEGUROS de si asignarle o no la característica de *personaje subjetivo* a Claudio. Pues según el ítem del profesor José Luis García Barrientos que se refiere a la perspectiva subjetiva del personaje [2007: 188], la mayoría de personajes de este tipo crean unos protagonistas que ningún otro personaje patente ve, ya sea porque tienen algún problema psiquiátrico como Tomás, protagonista de *La Fundación*, de Buero Vallejo, o porque se le presentan en sueños, como le ocurre a la reina Catalina en *La vida del rey Enrique VIII*, de Shakespeare. Pero no menciona ejemplos de personajes que crean otros personajes dentro de una novela. Sin embargo, incluimos a Claudio como *personaje subjetivo* porque en la obra se implanta su visión particular y a través de esta se crea su novela. La diferencia sería que, al ser personajes literarios, Juana y Germán los imaginan a través de la lectura, proceso que no ocurre en las obras mencionadas anteriormente, o en obras como *Las Coéforas*, de Esquilo, o en *Macbeth*, de Shakespeare. Pero es esta perspectiva subjetiva de Claudio justamente lo que hace surgir el conflicto con sus lectores, pues Juana y Germán no están de acuerdo en la manera como Claudio los ve y buscan que transforme su visión sobre ellos.

#### **5.4.5. ESTRUCTURA DE LA OBRA: ENTRE FICCIÓN Y REALIDAD**

EL JUEGO QUE establece la obra entre realidad y ficción crea una curiosa armazón dramática que se salta muchas de las formas convencionales de construir una obra teatral, creando un lenguaje escénico auténtico y fascinante, digno de analizar de forma detallada dentro de nuestro estudio.

El cambio de escenas en esta obra simula a la lógica cinematográfica, pues, como dijimos anteriormente, Mayorga no propone entradas ni salidas de personajes, parece dejarlos a todos habitando la escena en sus respectivos espacios ficticios. La mayoría de las veces empata una escena con otra directamente sin introducirla con una acotación que indique entrada y salida de personajes o cambio de espacio. El espacio y la situación se cambian de forma drástica para el espectador o el lector, que se da cuenta de dicha variación por los parlamentos de los personajes. Parece entonces que los tres espacios de la obra: la casa de Germán, su despacho en el colegio y la casa de Rafa, se presentaran en escena de manera simultánea. También Mayorga juega de diferentes maneras con las narraciones de Claudio, al ser uno de los pivotes en torno a los que gira la obra. En la tercera escena, por ejemplo, al leer Juana la segunda entrega del relato de Claudio, no es ella quien expresamente lo lee sino que Claudio irrumpe en escena pronunciando su propio relato. Más tarde en la escena V pasamos a una escenificación de la ficción que construye Claudio. Rafa y Rafa padre aparecen en escena y Claudio con ellos. Al mismo tiempo Germán lee la situación que está aconteciendo. Aquí Claudio, además de ser el narrador que pronuncia las acotaciones, también desempeña un personaje del relato y a partir de esa tercera entrega se construye, en la creación de Claudio, un híbrido entre teatro y narrativa. Esta escena ficcional comienza a alternarse con las correcciones que de ella hace Germán y las acotaciones, que dependiendo del momento pasan a ser palabras de Claudio o palabras de Mayorga.

Más tarde vemos cómo las dos realidades que se crean en la obra comienzan a influirse entre sí. El relato de Claudio comienza a ser tan importante que la vida de Germán gira alrededor de él. Y en la escena XXIII la realidad comienza a incidir directamente en el relato de Claudio al Germán robarse el examen de matemáticas para que Claudio pueda continuar escribiendo su novela. Poco a poco la ficción creada por Germán fagocita la realidad de la pareja y se apropia casi por completo de la obra. El

conflicto de Juana por quedarse sin trabajo parece anularse, ante la curiosidad de continuar leyendo a Claudio. Y en la escena XXXIII los espacios: casa de Germán y Juana y despacho de Germán, se fusionan [455], pues el mismo texto que Germán le dice a Juana es escuchado también por Claudio. Por otra parte, al Claudio no estar de acuerdo con la propuesta que Germán le hace de acercarse más al personaje de Rafa padre, para despertar lo celos de Rafa hijo, vuelve a utilizar un suceso de la realidad, para que detone la ficción. Utiliza el regaño que hace Germán a Rafa en la vida real, para que en la ficción Rafa deje de ser un personaje sin conflicto e incluye a su vez, como personaje de la novela, al propio Germán.

Es en la escena XLI donde se rompe por primera vez el funcionamiento entre realidad y ficción que llevaba hasta este punto la obra. El personaje de Rafa, que siempre habíamos visto a través de la mirada de Claudio, salta a la realidad para sostener una escena con Germán en la que este intenta disculparse por haberle puesto en ridículo frente a todos sus compañeros de clase. De nuevo en la escena LIX se realiza un salto de un personaje de la ficción de Claudio a la realidad de la obra. En este caso es el padre de Rafa que va a hablar con Germán para reclamarle lo que le hizo a su hijo. De igual manera en esta escena vemos cómo el padre de Rafa, creado por Claudio para su relato, se aleja un poco del Rafa padre que se nos presenta en esta escena. Este nuevo padre de Rafa no tiene nada que ver con aquel hombre burdo y ambicioso que nos dibujó Claudio. Más bien se presenta como un hombre diplomático y muy inteligente, que ve en aquella “pizarra vacía” un símbolo muy doloroso para su hijo. La última en saltar de la ficción de Claudio a la realidad de la escena es Ester, que en la penúltima escena de la obra aparece con Claudio en un nuevo espacio, el parque de enfrente de la casa de los Artola. Lugar que aparece varias veces en la narración de Claudio, pero esta es la primera vez que surge como espacio escénico. En esta penúltima escena, como dijimos antes, vemos a una Ester ligeramente distinta a la que Claudio nos dibujaba en su ficción.

Por otra parte, en este juego entre narración y drama hay escenas como por ejemplo la L, en la que se mezclan los dos géneros. Claudio narra cómo entra en la noche a la habitación de Ester y Rafa padre, y luego hay una acotación que no sabemos si es de Claudio o de Mayorga, que dice: “Acerca su mano a los pies de Ester” [465]. Acciones como esta están abiertas a la posibilidad de ser escenificadas en el montaje de la obra, o

simplemente narradas. Más tarde, en el análisis pragmático de los personajes, nos daremos cuenta de cuál es la opción que se elige.

Y así como la realidad influye en la ficción, la ficción influye también en la realidad. En la escena LIV, por ejemplo, Germán le propone a Juana que comercialice la obra de arte de la artista china que exhibirá en su galería, mandando a hacer a China réplicas muy baratas de sus creaciones artísticas:

Germán- Los chinos de China te hacen esto cien veces más barato. Te lo quitarían de las manos. ¡Vanguardia para todos los bolsillos! ¡Vanguardia a seis euros! Ese Juanito, el amigo de Rafa padre, puede copiar de todo. Copiar no, es ilegal, con pequeños cambios, y cambiándole el título, eso es fundamental, el título [466].

Y en la escena LX nos damos cuenta, gracias a la ficción de Claudio, de que Rafa piensa pegarle a Claudio, y luego en la realidad, escena LXI (encuentro de Claudio y Germán), se confirma que Rafa le pegó, porque Germán le pregunta a Claudio: qué le pasó en el ojo [469].

Por último, el único personaje que no hacía parte de la novela de Claudio es engullido por ella, al Claudio acercarse en la vida real a la galería de Juana y narrar todo lo que en ella ocurre, para su novela. Este acercamiento hace parte del plan con el que Claudio busca vengarse de Germán y “matarlo” metafóricamente como maestro.

Vemos, entonces, cómo a lo largo de la obra los personajes ficticios saltan a la realidad y los personajes de la realidad saltan a la ficción, influyéndose entre sí. Casi podría decirse que cada una de las historias depende en su totalidad de la otra, forman un organismo único que es la obra misma, la ficción nace de la realidad y la realidad se sigue desarrollando gracias al devenir de la ficción. Son un único cuerpo que Mayorga construye para invitarnos a reflexionar y a preguntarnos sobre la creación, sobre los límites entre la realidad y la ficción o, como él mismo lo dice, sobre el peligro que existe al mezclar vida con literatura [2006: 9].

#### **5.4.6. NIVEL SEMÁNTICO**

CON EL FIN de examinar los valores simbólicos que soportan a nuestros personajes, nos centraremos en los protagonistas, Claudio y Germán, que son, en mi opinión, los dos personajes más semantizados de la obra. Cargan con la mayoría de los temas que el

dramaturgo se propone desplegar bajo la mirada crítica del espectador. El primer tema susceptible de abordar es la noción de punto de vista, las diferentes miradas que los humanos hacemos de una misma situación. En este caso, Mayorga se propone mirar desde el punto de vista de un adolescente y, al mismo tiempo, desde el punto de vista de un profesor veterano. Dice, refiriéndose a *El chico de la última fila*: “Esta es una obra sobre los que han mirado mucho y sobre los que apenas están aprendiendo a mirar” [2006: 9]. En efecto, propone estas dos miradas lanzando una aguda crítica a la primera por ser una mirada muchas veces cerrada, así como defendiendo la luminosidad y valentía que, gracias a la juventud, tiene la segunda.

Desde la situación que detonó la creación de la obra<sup>38</sup>, pasando por el título de la misma hasta las palabras citadas anteriormente, con que Mayorga la presenta, todo nos recuerda que la mirada de mayor significación en este texto es, sin duda, la de Claudio. Un adolescente que se sienta en la última fila para mirar todo desde otra perspectiva, un chico de mirada despierta, particular, honesta y genuina, que en medio del asombro ante todo lo que le rodea busca descubrir detalles que a simple vista carecen de importancia pero que, en el fondo, encierran contradicciones que dan lugar a reflexiones sociales trascendentes. Mayorga se pone en el lugar del adolescente, detrás de la mirada de un joven que escribe de manera sencilla, su curiosidad insaciable y su sentido del humor agudo.

En el extremo opuesto de esta mirada se dibuja la visión que el adulto tiene del mundo adolescente. Desde esta perspectiva -encabezada en la obra por la mirada de Germán- se ve a la juventud como una masa amorfa en proceso de desarrollo, que en la mayoría de las veces anda perdida, alejada de la realidad. Germán dice de ellos: “Hablar a estos de punto de vista es como hablar a un chimpancé de la evolución de las especies

---

<sup>38</sup> En una entrevista con Ruth Vilar y Salva Artesero, Mayorga cuenta que la idea de la obra procede de una experiencia que tuvo con un alumno de instituto: “Siendo yo profesor de secundaria, de matemáticas, no de literatura, estaba corrigiendo unos exámenes de fracciones. Era en el nocturno, de forma que había alumnos que hacían otras cosas durante la mañana, y un alumno me escribe: «Juan, no puedo contestarte porque no tengo ni idea, no he podido estudiar, pero estoy jugando muy bien al tenis, el domingo pasado salí en el Marca y voy a ganar muchos torneos y tú y yo lo vamos a celebrar.» No es Rafa Nadal. Me llamó mucho la atención que un chaval te contase su vida a través de un ejercicio escolar” [2010: 4].

(...) y lo peor no es enfrentarse, día a día, con la ignorancia más atroz. Lo peor es imaginar el día de mañana. Esos chicos son el futuro, ¿quién puede conocerlos y no hundirse en la desesperación? [428]”. Este profesor, fracasado por demás, se refiere a sus alumnos como a una esperanza perdida, imposible de recuperar; son su padecimiento y mayor pesadilla. Es difícil no ver, a través de este personaje, la crítica que hace Mayorga de los sistemas de educación y del desamparo en el que se hallan sumidos los adolescentes en dicha estructura pedagógica. Ellos, las mayores víctimas, junto con los animales, de los problemas sociales y conductuales de la especie humana, manipulados por completo por los medios de comunicación, el consumismo voraz y los exigentes cánones de belleza, víctimas de la violencia de los adultos, las imposiciones de poder y de relaciones viciadas, tóxicas. Son el resultado de lo que los adultos han construido para ellos y con ellos. Pero, paradójicamente, adultos como Germán se quejan de manera permanente de sus actitudes y del desgano que tiene la mayoría por el aprendizaje y el conocimiento. Hay excepciones, claro está: chicos que florecen pese a situaciones económicas y sociales poco favorables, como es el caso de Claudio. En general, el universo del adolescente visto por el adulto es un campo árido del que casi siempre éste no se siente responsable. La queja es la mejor manera de desligarse del problema.

Profundizando un poco más en la contradicción fundamental de Germán, observamos que es un personaje que cuestiona todo el tiempo a su alumno pero tiene casi todos los rasgos que le critica. Lo juzga por mirar con prejuicio a sus personajes y él mira con prejuicio a sus alumnos. Más adelante, cuando Claudio cambia la mirada hacia Ester, Germán sigue anclado en la idea anterior: que esta mujer es analfabeta por pertenecer a la clase media. También vemos cómo Germán calumnia a los Artola diciendo que su ignorancia es tal que no son capaces de entender símbolos: “No reconocerían un símbolo aunque lo tuvieran delante de las narices” [467]. Pero más tarde debe “tragarse” sus palabras al conocer a Rafa padre y escuchar de él lo siguiente:

Rafa padre: Se trata de ese artículo de Rafael, en la revista. (*Saca “La Antorcha”*) (...) Cuando lo leí, no podía creerlo. Él no me había contado nada, aunque yo lo estaba notando raro. Se ve que le afectó mucho. Mi mujer no le da importancia, pero yo le digo que es el símbolo. Él ahí, de pie, y la pizarra que va vaciándose. El símbolo [468].



Esto demuestra que es un hombre al que constantemente traicionan sus propios pensamientos y palabras, sus propios prejuicios, pero solo ve los problemas en los demás, nunca en él. Le dice a Claudio: “No te dejes engañar por tus propias palabras” [467], pero él se engaña constantemente en lo que dice. Podemos deducir que Germán se entrega con tal pasión a la creación literaria de su alumno, porque solventa los vacíos y ausencias que marcan su vida. De igual manera, criticando constantemente a Claudio, él no se ve a sí mismo, no lo persiguen los fantasmas de sus frustraciones y contradicciones.

En mi opinión, con este personaje Mayorga busca hablar de aquellas personas a quienes les queda imposible ponerse en el lugar de otro, mirarlo de cerca, sin prejuicios. Esto es lo que Germán busca enseñarle a Claudio: Claudio lo aprende, pero Germán nunca lo hará. Es por eso que, en mi opinión, este personaje nunca pudo ser escritor. Es por eso que Juana, cuando le ayuda a encontrar las palabras para disculparse con Rafa, le propone que diga: “He estado pensando en cómo pudo sentirse Rafa ante la pizarra vacía” [470], pero Germán no puede pedirle perdón a Rafa porque entiende intelectualmente lo que significa un punto de vista [472] pero no lo puede sentir. Es imposible para él.

Por otra parte, es muy interesante el juego continuo de Mayorga con el espectador o el lector a lo largo de la obra. Al principio de la pieza el dramaturgo invita al público a identificarse con la mirada de Germán. Sin embargo, esta identificación, a medida que el personaje desvela todas sus facetas, deviene en confrontación directa: hace que el espectador, reflejado en la conducta de Germán para con Claudio, se encuentre con sus propias contradicciones y se cuestione lo de Germán que tiene en su propio proceder. Luego de este juego de identificación y confrontación, Mayorga conduce sutilmente al espectador hacia una nueva identificación haciéndolo “saltar” hacia la mirada de Claudio. Aquella mirada adolescente que el hombre adulto casi nunca habita. Que es ignorada en la relación entre un adulto-adolescente. Mayorga, al dejarnos habitar esta mirada, nos descubre una nueva manera de percibir la realidad. Por consiguiente, invita al espectador a encontrar respuestas alternativas para los conflictos planteados entre los personajes. Sobre todo, invita a tomar consciencia de esa mirada, a tenerla en cuenta, a no dejarla de lado.

Finalmente, aunque a lo largo de la obra las perspectivas de estos dos personajes se distancian hasta el punto de convertirse en casi antagónicas, a los dos los une una única

pasión: la literatura. No conciben su existencia sin la literatura y, por ende, de la imaginación, a la que denomina Mayorga “el nervio de la vida” [Bandrés, 2013]. En Claudio se encarna esta metáfora a plenitud. Es un personaje que no soporta la vida que lleva y cuando, incitado por su maestro, activa el músculo de la imaginación y de la escritura, recobra la vitalidad perdida fruto de una familia separada y destruida. A su vez, Germán calma las frustraciones con que carga en su cotidianidad gracias a la imaginación que ha despertado en su alumno. Ambos empiezan de nuevo a vivir porque se la pasan imaginando. Al igual que en *Reikiavik*, Waterloo y Bailén fabulan sobre el gran encuentro entre Spassky y Fischer, Claudio y German fabulan sobre la vida íntima de los Artola. Este ejercicio creativo, consistente en jugar a ser otros, ya sea en la interpretación o en la escritura, este construir un espacio en el que viva la imaginación, les da fuerzas para navegar por su cotidianidad, devuelve sentido a sus vidas y da satisfacción al estar existiendo.

#### **5.4.7. NIVEL PRAGMÁTICO**

LA GRABACIÓN DE la obra a la que tenemos acceso es la dirigida por Helena Pimenta con la Compañía UR Teatro el 3 de noviembre de 2006, en el teatro del Círculo de Bellas Artes, de Madrid. Los actores que trabajaron en ella fueron Ramón Barea (Germán), Carlos Jiménez Alfaro (Claudio), José Tomé (Rafa padre), Ignacio Jiménez (Rafa hijo), Luisa Pazos (Juana) y Natalie Pinot (Ester). El espacio sonoro estuvo a cargo de Eduardo Vasco; vestuario y escenografía de José Tomé y Pedro Galán e iluminación de Miguel Ángel Camacho.

Esta realización escénica de *El chico de la última fila* construye para el espectador y para el juego de los actores una escenografía que dialoga permanentemente con varios espacios y tiempos, haciendo convivir diferentes planos en escena, como el mismo texto de Mayorga lo propone. En un principio estos espacios están delimitados por muros imaginarios, contruidos sobre todo por la luz y algún objeto como persianas que suben y bajan. No obstante, a lo largo de la obra estas paredes que tan bien dibujan los actores con su imaginación, comienzan a desvanecerse y los espacios a mezclarse, así como sucede con los diálogos de los personajes a lo largo de la obra: en algunos momentos un

personaje dice parlamentos para otros dos personajes que están en un espacio-tiempo completamente distinto.

En el fondo de la escena se nos presenta una pantalla donde, en un principio, son proyectadas las notas que Germán asigna a sus alumnos. En otro momento se proyectan las obras de arte de la artista china que Juana exhibe en su galería. El escenario está dividido en dos pisos. El segundo comienza a ser habitado cuando se pone en marcha la ficción que crea Claudio. Normalmente en esta segunda planta tienen lugar las escenas de la habitación de Rafa hijo y las del balcón. Las escenas del salón de la casa de los Artola ocurren en el primer piso, en el centro del escenario, donde se instala un amplio sofá rojo.

Entrando ya en el ámbito pragmático de los personajes, vemos cómo la fusión entre Germán y Ramón Barea construyen en escena a un hombre de aproximadamente 50 años, canoso, con gafas, vestido formalmente pero sin chaqueta. Desde la primera escena -en que está corrigiendo las tareas de sus alumnos- se muestra como un profesor irascible que golpea con rabia los escritos de sus estudiantes. A lo largo de toda la obra se confirma que el rasgo del personaje que más desarrolla el actor en su interpretación es el mal humor, pero al mismo tiempo su pasión por la literatura y su deseo desmedido de que Claudio escriba una gran novela. Esta mezcla entre amor por la literatura y carácter irritable conducen al personaje, al final de la pieza, a una especie de locura e inestabilidad inverosímil que le resultan imposibles de controlar por sí mismo. A lo mismo juega Luisa Pazos, quien interpreta a Juana: una señora de aproximadamente 45 años que en su primera aparición lleva un vestido negro ceñido. La interpretación que realiza Pazos, en mi opinión, está instalada en un tono emocional más alto de lo que propone Mayorga con este personaje. Se enfurece con mucha facilidad cuando Germán no acepta hablar con Claudio por su primer relato. Creo que en dicho momento este personaje tiene una gran preocupación en la cabeza: el futuro de su galería; por tanto, no está tan interesada desde un principio en el relato de Claudio. A medida que avanza el montaje, la actriz continúa exaltada por una cosa o por otra, y en tanto la vida laboral y sentimental del personaje se va desmoronando, Pimenta propone para dicho personaje, al igual que para Germán, que se entregue al alcohol como forma de escapar a sus problemas. Hacia el final de la obra la actriz afina su interpretación y el personaje gana en contundencia y sobriedad.

Carlos Jiménez, en el papel de Claudio, desde su primera aparición le añade un

rasgo mucho más temerario y desafiante al personaje con respecto a su relación con Germán. Es un chico guapo e inteligente que no teme discutir con su profesor y defiende su punto de vista por encima de todo. En el primer monólogo -en el que relata la segunda entrega de su novela- el actor imprime en su parlamento ciertos resentimientos y rabia ante la vida de su amigo Rafa; dicho relato se convierte entonces en un monólogo pronunciado por un chico furioso. También en la interpretación de Jiménez, Claudio es un chico muy agresivo desde el principio. Por otra parte, el actor desarrolla más el carácter espabilado y pícaro del personaje que su rasgo ingenuo, pero esta es, en mi opinión, la característica que más conduce al personaje a ver el mundo desde una perspectiva particular e interesante, tanto para los demás protagonistas como para el lector y el espectador de la pieza.

Con respecto a la interpretación que hace José Tomé de Rafa padre en este montaje, se aumenta la parodia que Claudio construye de éste en su relato. El actor es un poco gordo y amanerado y su primer vestuario es una camisa roja y unas mallas muy pegadas al cuerpo. Tomé, en este personaje, es la cuota más cómica de la obra. Acciones como cuando Rafa padre se entera del 8 que obtuvo su hijo o cuando están viendo el partido de básquet, gracias a sus reacciones son los momentos más divertidos de esta puesta en escena. Muy cómica es también la interpretación que realiza Natalia Pinot del personaje de Ester. Es una mujer hermosa y sumamente dispersa que está todo el tiempo en la superficie de las situaciones, muy similar al personaje de Dori de la película *Buscando a Nemo*. La actriz lleva una blusa roja como la de su esposo y el cabello también teñido de rojo. Es muy acertada la interpretación de este personaje sobre todo en la transformación que sufre desde la mitad de la obra hasta el final. Ester pasa de ser un personaje superficial que sólo piensa en cómo decorar y reformar su casa, a convertirse en una mujer que oculta un dolor intenso y explota en llanto en el momento en que Claudio le dedica el poema: “Ni siquiera la lluvia baila tan descalza” [467].

Por último tenemos las interpretaciones de Rafa hijo y de Eliana. El primero (encarnado por Ignacio Jiménez) construye un adolescente apasionado por la filosofía, con un carácter ligeramente desequilibrado fruto del ejemplo que recibe de su padre, pues a él muchas veces le dan ganas de quemar coches -acción que, en efecto, realiza su padre, hacia el final de la obra, para vengarse de su jefe Mariano-. El montaje también incluye de

manera acertada algunas de las acciones que normalmente los jóvenes hacen en su adolescencia, como la primera vez que fuman tabaco o marihuana. En este caso esta situación se incluye en la escena en que Rafa abraza a Claudio y le agradece por ser tan buen amigo. Con respecto al personaje de Eliana, la primera empleada doméstica de los Artola, Pimenta decide no introducirla como un personaje patente. En la escena en la que supuestamente aparece sirviendo la comida, ella es un intérprete imaginario al que observan todos los personajes patentes que están en escena, y mientras ella entra a llevar la comida, se produce un prolongado silencio.

La relación entre los personajes de este montaje potencia la sintaxis propuesta por Mayorga dentro del texto dramático. Germán y Juana son un matrimonio veterano tan aplastado por la cotidianidad que ni siquiera se miran a la cara mientras hablan, y desde un principio los diálogos los dicen en forma de leve discusión. En mi opinión, dicha relación no se investiga a profundidad. No parecen moverse en escena los hilos invisibles que sostienen el conflicto constante entre la pareja. Por tanto, esta zona de la obra pierde peso frente a la otra zona: la creación literaria de Claudio y Germán.

En la relación entre Claudio y Germán la ubicación espacial de los actores juega papel fundamental, que sin duda favorece la consecución del acontecimiento escénico. Helena Pimenta, en la primera parte de la obra, cuando Germán corrige de forma exigente la escritura de Claudio, dispone escénicamente a los personajes de forma que el trato que Germán da a Claudio se torne más cruel. A Germán lo ubica en el segundo piso (donde casi siempre está la habitación de Rafa) y Claudio está abajo, en el centro del escenario, sentado en un pupitre. Mientras Germán corrige, va arrojándole hojas a la cara. Esta disposición escénica se invierte cuando Claudio empieza a rebelarse contra su maestro. Al Claudio hablarle a Germán de nuevos referentes literarios -que su profesor aborrece o desconoce, como James Joyce y Scott Fitzgerald-, es el estudiante quien está en el segundo piso y su profesor en el primero.

A partir del momento en que Germán le exige a Claudio que deje de escribir, el ritmo del montaje se torna trepidante. Este cambio es muestra de que la obra gira principalmente alrededor de la relación entre Germán y Claudio. Es la correlación entre estos dos personajes la que dicta los tempo-ritmos y las atmósferas que se presentan en cada momento de la puesta en escena.

Otra relación entre personajes que gracias a este montaje se enriquece considerablemente, es la que se da entre Ester y Rafa padre. Es un matrimonio más joven que el de Germán y Juana, pero su trato es absolutamente tradicional. El hombre es quien lleva las riendas del hogar, y su esposa (totalmente subyugada) se dedica al cuidado del mismo y al de sí misma. En algunas situaciones de la obra se acentúa el trato machista que el personaje tiene para con su pareja. Como ejemplo podemos mencionar cuando Rafa padre recibe la llamada del trabajo en que le indican que recoja al chino en el aeropuerto. Él, sin ningún escrúpulo, arranca un pedazo de la hoja donde Ester está dibujando el boceto de la reforma de la casa para apuntar la información referida a la llegada del vuelo. No obstante, cuando Claudio modifica en su relato el punto de vista que tiene hacia Ester y por ende este personaje cambia, la actriz deja de interpretar a una mujer sumisa que permite que su esposo haga lo que quiera con ella y pasa, incluso, a pegarle una cachetada en la escena en que Rafa padre le confiesa haber llevado al chino a un bar de prostitutas.

A partir de esta relación también podemos reafirmar lo que dijimos anteriormente con respecto a la forma como el montaje caricaturiza aún más la vida de los Artola, gracias a las actuaciones de los intérpretes. Como ejemplo está la escena en que Rafa padre ilusiona a Ester y le dice que, si todo sale bien, tendrán una casa nueva. En ese momento se introduce una música melodramática de fondo y la actriz en cámara lenta deja de mirar a Rafa padre para mirar hacia el público, como imaginándose dicha casa.

La última relación que, en mi opinión, se nutre de la puesta escena de Helena Pimenta es la establecida entre Claudio y Ester. Desde el primer encuentro a solas entre estos dos personajes se evidencia la atracción sexual que siente Claudio por la madre de su amigo: mientras conversan, él le mira todo el tiempo los pechos.

Por último creo interesante mencionar que en este montaje algunas de las escenas que en el texto de Mayorga aparecen dentro del modo narrativo, la directora decide escenificarlas, quizás para dotar de mayor inmediatez a dichas imágenes. Un ejemplo de esto es cuando Claudio narra cómo contempla a Ester mientras duerme. En el montaje, Ester sale a escena con una pijama blanca y se acuesta en el suelo mientras Claudio narra dicha acción.



## **5.5. EL CARTÓGRAFO**

### **5.5.1. ANÁLISIS, POR ESCENAS, DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA DE LA OBRA**

ESTA ES UNA de las pocas obras de Mayorga que no ha sido representada hasta la fecha. Se realizó una lectura dramatizada bajo la dirección de Andrzej Seweryn el 8 de mayo de 2013, en el Teatro Polski, de Varsovia.

Es una obra compuesta por 37 escenas que el autor delimita y muchas de éstas, como pasa en *Angelus Novus*, son acciones de los personajes sin parlamento. Otro dato interesante, en torno al cual nos detendremos a profundidad más adelante, es que gran parte de la obra da cuenta de Varsovia en dos tiempos diferentes: la Varsovia de 1940 y la Varsovia actual, y ya hacia el final de la obra entran en juego tres tiempos más: Varsovia en 1968, en 1982 y en 1992. Estos, al igual que los dos tiempos anteriores, se van intercalando sucesivamente o a veces se encuentran de manera simultánea en una misma escena, construyendo así una cita constante entre pasado y presente, propia del teatro de nuestro dramaturgo.

Para el análisis de las acciones de los personajes hemos especificado a qué tiempo pertenece cada una de las escenas, para una mayor comprensión del juego elíptico que Mayorga busca poner en funcionamiento con dicho texto. Y en las escenas que no tienen parlamento, al ser tan cortas hemos preferido citarlas tal cual están en el texto original.

#### **1 - Presente**

**Personajes:** Raúl y Blanca.

**Espacio:** Casa de ellos.

Raúl reprende a Blanca por haberse perdido tanto tiempo; Blanca le narra obnubilada todos los caminos que recorrió a partir de su entrada en la sinagoga.

#### **2 - Pasado (1940)**

“Un anciano congelado como en una fotografía” [605].

#### **3 - Presente**

**Personajes:** Blanca y Samuel.

**Espacio:** Sinagoga.

Blanca le pregunta a Samuel por qué está guardando las fotos de la exposición, él le comenta que hay un lío judicial y acto seguido se ofrece como guía de la ciudad para que Blanca



pueda conocerla bien. Ella pide copia de las fotos, a lo que Samuel se niega, proponiéndole mejor que le contará historias sobre el gueto, entre ellas la del cartógrafo.

#### **4 - Pasado (1940)**

“Congelados como en fotografías, el Anciano y una Niña” [608].

#### **5 - Pasado (1940)**

**Personajes:** Anciano y Niña.

**Espacio:** Gueto de Varsovia.

El Anciano busca convencer a la Niña para que se convierta en su ayudante para dibujar el mapa del gueto. Para esto, la ilusiona mostrándole todos los mapas que tiene y haciéndole caer en la cuenta de lo importante que es la cartografía en la historia del ser humano; luego se queja de no tener fuerzas suficientes para hacer el trabajo solo, así que la Niña acepta ser su ayudante para caminar por todo el gueto e ir recopilando la información.

#### **6 - Pasado (1940) y presente**

“Blanca camina siguiendo un mapa. La Niña mide distancias con sus pasos” [612]

#### **7 - Presente**

**Personajes:** Raúl y Blanca.

**Espacio:** Terraza de la embajada.

Raúl desea que Blanca deje de investigar sobre el gueto de Varsovia. Para esto le pide que no siga molestando a los invitados de la recepción con sus preguntas incómodas y que, en vez de eso, se ponga a estudiar algo. Blanca, por su parte, pide a Raúl apoyo en su búsqueda del pasado del gueto; él la ignora por completo.

#### **8 - Pasado (1940)**

**Personajes:** Anciano y Niña.

**Espacio:** Casa de Anciano en el gueto.

La Niña aparece con la información que ha podido recopilar sobre el gueto, su abuelo le da trucos para no dejarse pillar por los nazis y le explica cuáles son los siguientes pasos por seguir para continuar con la creación del mapa.

## **9 - Presente**

**Personajes:** Marek y Blanca.

**Espacio:** Museo de los judíos polacos.

Blanca va al Museo de los judíos polacos para investigar si es verdad su idea de que el cartógrafo del gueto dibujó un mapa con ayuda de su nieta. Marek, trabajador de museo, niega esta hipótesis, pues argumenta que desde 1942 cualquier niño del gueto estaba condenado a muerte.

## **10 - Pasado (1940)**

**Personajes:** Anciano y Niña.

**Espacio:** Casa del Anciano en el gueto.

El Anciano desea que su nieta aprenda realmente el arte del cartógrafo (decidir qué es lo realmente importante en un mapa). Para esto busca que ella quiera hacer otra vez el mapa, primero, diciéndole que no sirve para esto, que se vaya a jugar a las muñecas; luego, ante la insistencia de la Niña por saber qué hizo mal, el abuelo le propone que piense mejor cuáles son las preguntas que le quiere hacer al mapa. Como la Niña sigue sin entender, el abuelo vuelve a sacar la carpeta donde tiene los mapas y le muestra varios, entre ellos le enseña uno que hizo sobre su propia vida, con el fin de que, a través de este mapa, cualquier hombre pudiera con solo un vistazo decir: “Conozco a este hombre” [618]. Por último le propone a la Niña escoger entre las acciones que hacen los judíos en el gueto al buscarle un sentido a seguir viviendo, o las empresas que han puesto los nazis dentro del gueto. Después de todo esto la chica se convence de que quiere volver a intentarlo.

## **11 - Presente**

**Personajes:** Raúl y Blanca.

**Espacio:** Casa de ellos en Polonia.

Raúl desea mejorar su relación con Blanca, para lo cual le regala un lujoso vestido rojo, la invita a un restaurante para que lo estrene y le propone viajar a Cracovia para pasar el fin de semana en un gran hotel. Blanca se niega argumentándole que debe ir a un anticuario donde tienen cosas de gueto y sólo abren el sábado. Raúl continúa con su deseo de reconciliación y, por tanto, le propone acompañarla al anticuario; Blanca se niega otra vez y acto seguido le pide a su esposo que le ayude a dibujar con un lápiz su silueta desnuda sobre el suelo.

## **12 - Pasado**

**Personajes:** Anciano y Niña.

**Espacio:** Casa del Anciano en el gueto.

La Niña desea mostrarle a su abuelo el nuevo mapa que ha hecho, con las últimas correcciones que él le hizo, y además le trae a regalar un gorro para el frío y un lápiz Lefranc. El Abuelo emocionado sigue con el plan, pero toma la decisión de cifrar el mapa para que el enemigo no pueda reconocerlo.

## **13 - Presente**

**Personajes:** Tarwid y Blanca.

**Espacio:** Anticuario.

Blanca desea tener más información sobre el mapa, el cartógrafo y su nieta. Tarwid, dueño del anticuario, le muestra el mapa que en su momento construyó la Niña. Blanca le pregunta cómo lo consiguió, Tarwid receloso de la pregunta le cuenta tratando de justificar que no lo hizo de mala fe sino que fue recogiendo poco a poco objetos de gueto, y que si él y su hermana no lo hubieran hecho, todo se habría perdido. Blanca sigue interrogando a Tarwid, en esta ocasión le pregunta si sabe si alguno de los dos sobrevivió. Tarwid le responde que no sabe, pero que hay dos versiones contrarias sobre el destino de aquella niña.

## **14 - Pasado**

**Personajes:** Anciano y Niña.

**Espacio:** Casa del Anciano en el gueto.

El Anciano presiona a su nieta para que le cuente la verdad de por qué tiene golpes en la cara, por qué va descalza y por qué está tan flaca. La Niña le confiesa la verdad, el gueto está colmado de violencia, no hay comida y todos se matan entre todos. El Anciano le entrega los mapas de la carpeta roja para que los cambie por comida, la niña se niega. El Anciano le pide que desista de la idea del mapa, la niña se niega y le incita a seguir con el plan.

## **15 - Pasado-presente**

**Personajes:** Niña, Blanca y Deborah.

“La niña mide la distancia con sus pasos. Blanca dibuja en la tierra un mapa. Deborah camina sin rumbo” [626].

## **16 - Presente**

**Personajes:** Magda y Raúl.

**Espacio:** Parque infantil.

Magda desea ayudar a Raúl que está buscando algo basándose en un mapa; al reconocer que Magda ha sido su intérprete en el trabajo, se sienta con ella con la intención de conocerla más.

## **17 - Pasado**

**Personajes:** Anciano y Niña.

**Espacio:** Casa del Anciano en el gueto.

El abuelo regaña a su nieta por haber regresado, la Niña hace caso omiso del sermón de su abuelo y necesita contarle que cada día se llevan seis mil judíos en un tren que ha salido del gueto por las alcantarillas y lo ha visto todo; el abuelo la incita a irse del gueto y a que ayude a otros a salir, ahora que sabe cómo hacerlo.

## **18 - Presente**

**Personaje:** Blanca.

**Espacio:** Casa de Blanca en Varsovia.

“Blanca ante su silueta vacía” [628].

## **19 - Pasado**

**Personajes:** Anciano y Niña.

**Espacio:** Casa del Anciano en el gueto.

La niña está preocupada porque su abuelo tiene mucha fiebre, él desea saber todo lo que está ocurriendo afuera, la Niña le informa que su padre la esconderá para que los nazis no la asesinen. Ella desea que a su abuelo lo vea un médico, pero sabe que no es posible.

## **20 - Pasado-presente**

**Personajes:** Raúl, Anciano y Niña.

**Espacio:** Casa de Raúl y casa del Anciano en el gueto.

“Raúl observa la silueta vacía de Blanca. Suena el silbato. El Anciano y la Niña se tienden en el suelo, boca arriba, inmóviles” [630].

## **21 - Presente**

**Personajes:** Magda y Raúl.

**Espacio:** Posiblemente el parque donde anteriormente se vieron.

Raúl desea conocer un poco más sobre Magda y ella, por su parte, ansía saber por qué él está tan interesado en aprender polaco y si tiene esposa. Al final de la escena Magda se ofrece para ser su profesora de polaco.

## **22 - Pasado**

**Personajes:** Anciano y Niña.

**Espacio:** Casa del Anciano en el gueto.

La Niña intenta obligar a su abuelo a que se mueva y camine un poco, y él, por su parte, busca convencer a su nieta de que vaya a la casa de una señora llamada Marta Bogulova y le entregue algo, que suponemos es el mapa.

## **23 - Presente**

**Personajes:** Raúl y Blanca.

**Espacio:** Casa de ambos en Varsovia.

Raúl desea convencer a Blanca para que se vayan de Varsovia y así recuperar su matrimonio. Blanca no se irá de Varsovia, lo alienta para que se vaya él solo.

## **24 - Pasado**

**Personajes:** Anciano.

**Espacio:** Casa de Anciano en el gueto.

“El Anciano, solo. Suenan los silbatos. Se tiende en el suelo, boca arriba, inmóvil” [634].

## **25 - Presente**

**Personajes:** Magda y Raúl.

**Espacio:** Restaurante.

Raúl y Magda bailan en el restaurante mientras se conocen.

## **26 - Pasado (1968)**

**Personajes:** Molak y Deborah.

**Espacio:** Oficina de Deborah.

Molak desea convencer a Deborah de que no abandone su trabajo, para lo cual la ilusiona con un ascenso; luego trata de desilusionarla con respecto a su idea de dedicarse a hacer mapas para niños y más tarde le recuerda que ella es lo que es gracias al gobierno polaco. Ante las insistencias de su jefa, Deborah le manifiesta la verdadera razón por la que se quiere marchar y es que los mapas que ella hace no los imprimen tal cual, sino que borran algunos pueblos y carreteras

y en algunos se dibujan carreteras que ni siquiera se han construido. Deborah desea que su trabajo sea respetado. Molak, por tanto, la amenaza advirtiéndole que si se va sus pasos serán completamente vigilados y se convertirá en sospechosa.

## **27 - Pasado (1940)**

**Personajes:** Anciano y Niña.

**Espacio:** Casa del Anciano en el gueto.

El Anciano reprende a su nieta por haber regresado al gueto, ella le cuenta que entregó el mapa a la señora Bogulova y que ésta le dijo que podía adoptarla como su nieta.

## **28 - Pasado (1940) y presente**

**Personajes:** Anciano, Niña y Blanca.

**Espacios:** Casa de Anciano en el gueto y casa de Blanca.

“El Anciano y la Niña tendidos en el suelo, boca arriba, inmóviles. Blanca ante su silueta vacía. Sonido del silbato. Blanca dibuja sobre su silueta” [637].

## **29 - Pasado (1982)**

**Personajes:** Dubowski y Deborah.

**Espacio:** Indefinido.

Dubowski desea que Deborah confiese cuál es la verdadera razón de sus mapas y cuántas personas los tienen. Para esto la atosiga con innumerables preguntas acerca de su labor de cartógrafa y sobre su vida privada; más tarde la acusa de sabotaje, terrorismo y alta traición, luego la amenaza con chistes referentes a como Hitler murió por una bomba rodeado de mapas y por último la obliga a escribir en un papel el nombre de las personas que tienen los mapas que ella ha hecho.

## **30 - Pasado (1940)**

**Personajes:** Anciano y Niña.

**Espacio:** Refugio del Anciano en el gueto.

Mientras la Niña le da de comer a su abuelo, lo informa de que ya no hay trenes que se lleven a judíos y que están moviendo el muro.

## **31 - Pasado (1992, aproximadamente)**

**Personajes:** Darko y Deborah.

**Espacio:** Indefinido.

Deborah desea viajar a Sarajevo para, con la construcción de sus mapas, poder salvar las vidas de los civiles víctimas de la guerra, pero Darko, el encargado de permitir la entrada a Sarajevo, no acepta la entrada de Deborah. Esta intenta convencerlo explicándole que ella puede estudiar los mapas de los sitiadores y construir un plano de los lugares que los asesinos no ven, para así ayudar a los civiles a huir de Sarajevo.

### **32 - Pasado (1940)**

**Personajes:** Anciano y Niña.

**Espacio:** Refugio del Anciano en el gueto.

La Niña le informa a su abuelo que han empuñado el gueto cambiando el muro y que su padre parece estar trabajando para los alemanes.

### **33 - Presente**

**Personajes:** Blanca y Raúl.

**Espacio:** Casa de ellos en Varsovia.

Raúl desea que Blanca viaje a Madrid, ella se niega y en cambio quiere reconstruir el mapa de la muerte de su hija en presencia de su esposo.

### **34 - Pasado (1940)**

**Personajes:** Anciano y Niña.

**Espacio:** Refugio del Anciano en el gueto.

En Anciano desea que su nieta se salve para que en un futuro le cuente al mundo lo que ha visto. La Niña viene a ver por última vez a su abuelo, le deja comida y un arma con dos balas, le anuncia que todo está destruido y por tanto ya no hay mapa qué hacer; los judíos se han levantado contra los alemanes.

### **35 - Presente**

**Personajes:** Deborah y Blanca.

**Espacio:** Casa de Deborah en Varsovia.

Blanca desea saber si Deborah es aquella Niña que construyó el mapa del gueto. Para esto, primero le hace preguntas referidas a su pasado y luego le muestra las fotos de la exposición de la Sinagoga donde aparecen el Anciano y la Niña. Deborah niega ser la Niña y desea que Blanca no siga investigando sobre este asunto. Para esto intenta demostrarle que la historia del Anciano y la

Niña no es coherente y que, además, no es verdadera. No obstante, más tarde su objetivo se transforma al modificarse su relación con Blanca, y hacia el final de la escena descubre otra faceta de su carácter, le cuenta a Blanca momentos muy íntimos de su pasado y busca enseñarle la manera como ella observa la vida a través de sus mapas y a través de una caminata.

### **36 - Presente**

**Personajes:** Raúl y Blanca.

**Espacio:** Casa de ambos en Varsovia.

Raúl desea que Blanca le ayude a construir su propio mapa.

### **37 - Pasado (1940)**

**Personaje:** Niña.

**Espacio:** Algún lugar de gueto.

“La Niña elige una baldosa del suelo, la levanta; en el reverso de la baldosa hay marcas. La Niña saca un punzón y hace más marcas. Si diésemos la vuelta a todas las baldosas, las veríamos como cuadrículas de un mapa de Varsovia” [650].

#### **5.5.2. REPARTO, CONFIGURACIÓN Y GRADOS DE REPRESENTACIÓN**

LA OBRA CUENTA con 12 personajes, de los cuales 3 podemos denominar como los protagonistas de la trama (Blanca, Anciano, Niña-Deborah) asumiendo que la Niña y Deborah son un mismo personaje. Después están Raúl y Magda, que son protagonistas que tienden más a la funcionalidad que a la sustancialidad, y por último 6 personajes episódicos (Samuel, Marek, Tarwid, Molak, Dubowski y Darko).

Con respecto a la configuración de las escenas, observamos que es la obra de Mayorga donde más predominan los dúos en las situaciones; en total tenemos 28 escenas de dos personajes, 5 en las que sólo aparece un personaje (nunca diciendo un parlamento sino ejecutando una acción) y 4 en las que conviven de manera simultánea el pasado y el presente, de igual manera sólo ejecutando acciones físicas ausentes de parlamentos. Dichas configuraciones aparecen más o menos siempre en los mismos espacios y es así como las escenas del Anciano y la Niña siempre ocurren en el refugio donde vive el Anciano dentro del gueto, y las escenas de Blanca y Raúl son, a excepción de una, siempre en la casa de ellos en Varsovia. La variedad de lugares nace con los personajes episódicos: la Sinagoga, el Museo de los judíos polacos, el anticuario y la casa de



Deborah aparecen gracias a la investigación de Blanca; el parque infantil y el restaurante de Varsovia asoman en los encuentros entre Raúl y Magda; y la Oficina de Cartografía del Gobierno Polaco se ve en la escena en que Deborah renuncia a su trabajo. Hay otros espacios indefinidos en actos como los encuentros de Deborah con Duboski o Darko, respectivamente.

Al igual que en *La tortuga de Darwin* y en *Himmelweg*, los personajes ausentes de *El cartógrafo* son una pieza fundamental de la trama. Son aquellos judíos sin voz que Mayorga busca desenterrar del olvido y darles el lugar que corresponde. Lo especial de todos estos personajes es que la mayoría son hombres que a pesar de su desesperanzada realidad siguen mostrándole una sonrisa a la vida. Entre ellos encontramos al maestro Berman que enseña violín a los niños, personaje que parece ser el que sale en una de las fotos de la exposición de la sinagoga y que Blanca le pone por nombre el maestro Grabowski. Luego, en la escena 12, la Niña nombrará a muchos de ellos: el limpiabotas Ajczyk que siempre tiene su caja entre las piernas, el maestro Tachter que está empezando un mural sobre Job. Y al final de la escena habla de un amiguito suyo llamado Hubinek, que ha dejado de hablar. Este personaje aparece también de forma ausente en otra obra de Mayorga titulada *Wstawac (Homenaje a Primo Levi)*, una obra elaborada a través de los escritos de Primo Levi. Según García Barrientos, este texto es el “menos expresamente dramático” [2011: 59] de toda la dramaturgia de Mayorga. En el fragmento 11 de esta obra se narra el caso de Hurbinek, el niño que nació y murió en Auschwitz y nunca aprendió a hablar. Nos damos la licencia de citar íntegro dicho texto por ser de gran utilidad para nuestro análisis y por la belleza y potencialidad dramática que encierran sus palabras:

Hasta entrada la noche se oían resonar gritos alegres e iracundos, llamadas, canciones. A pesar de ello mi atención, y la de mis vecinos de cama, pocas veces podía eludir la presencia obsesiva, la mortal fuerza de afirmación del que entre nosotros era el más pequeño e inerte, del más inocente: de un niño, Hurbinek.

Hurbinek no era nadie, un hijo de la muerte, un hijo de Auschwitz. Parecía tener unos tres años, nadie sabía de él, no sabía hablar y no tenía nombre: aquel curioso nombre de Hurbinek se lo habíamos dado nosotros, puede que hubiera sido una de las mujeres que había interpretado con aquellas sílabas algunos de los sonidos inarticulados que el pequeño emitía de vez en cuando. Estaba parálítico de medio cuerpo y tenía las piernas atrofiadas, delgadas como hilos; pero los ojos, perdidos en la cara triangular, asaeteaban atrozmente a los vivos, llenos de preguntas, de

afirmaciones, del deseo de desencadenarse, de romper la tumba de su mutismo. La palabra que le faltaba y que nadie se había preocupado de enseñarle, la necesidad de la palabra, apremiaba desde su mirada con una urgencia explosiva: era una mirada salvaje y humana a la vez, una mirada madura que nos juzgaba y que ninguno de nosotros se atrevía a afrontar, de tan cargada como estaba de fuerza y de dolor.

Ninguno, excepto Henek: era mi vecino de cama, un muchacho húngaro robusto y florido, de quince años. Henek se pasaba junto a la cuna de Hurbinek la mitad del día. Era maternal más que paternal: es bastante probable que, si aquella convivencia precaria que teníamos hubiese durado más de un mes, Henek hubiese enseñado a hablar a Hurbinek; seguro que mejor que las muchachas polacas, demasiado tiernas y demasiado vanas, que lo mareaban con caricias y besos pero que rehuían su intimidad.

Henek, tranquilo y testarudo, se sentaba junto a la pequeña esfinge, inmune al triste poder que emanaba; le llevaba de comer, le arreglaba las mantas, lo limpiaba con hábiles manos que no sentían repugnancia; y le hablaba, naturalmente en húngaro, con voz lenta y paciente. Una semana más tarde, Henek anunció con seriedad, pero sin sombra de presunción, que Hurbinek “había dicho una palabra”. ¿Qué palabra? No lo sabía, una palabra difícil, que no era húngara: algo parecido a “mass-klo”, “matisklo”. En la noche aguzamos el oído: era verdad, desde el rincón de Hurbinek nos llegaba de vez en cuando un sonido, una palabra. No siempre era exactamente igual, en realidad, pero era una palabra articulada con toda seguridad; o, mejor dicho, palabras articuladas ligeramente diferentes entre sí, variaciones experimentales en torno a un tema, a una raíz, tal vez a un nombre.

Hurbinek siguió con sus experimentos obstinados mientras tuvo vida. En los días siguientes todos lo escuchamos en silencio, ansiosos por comprenderlo; entre nosotros había gente que hablaba todas las lenguas de Europa: pero la palabra de Hurbinek se quedó en el secreto. No, no era un mensaje, no era una revelación: puede que fuese su nombre, si alguna vez le había tocado uno en suerte; puede (según nuestras hipótesis) que quisiese decir “comer”, o “pan”; o tal vez “carne” en bohemio, como sostenía con buenos argumentos uno de nosotros que conocía esa lengua.

Hurbinek, que tenía tres años y probablemente había nacido en Auschwitz, y nunca había visto un árbol; Hurbinek, que había luchado como un hombre, hasta el último suspiro, por conquistar su entrada en el mundo de los hombres, del cual un poder bestial lo había exiliado; Hurbinek, el sin nombre, cuyo minúsculo antebrazo había sido firmado con el tatuaje de Auschwitz; Hurbinek murió en los primeros días de marzo, libre pero no redimido. Nada queda de él: el testimonio de su existencia son estas palabras mías [Mayorga, 2008b: 55].

En *El cartógrafo*, con el fin de cifrar el mapa que están haciendo, el Anciano decide cambiarle el nombre a Hurbinek. En la escena 14 vuelve a aparecer un grupo numeroso de personajes ausentes en el momento en el que en el gueto todo comienza a complicarse, cuando no hay agua, ni electricidad, ni comida, ni carbón, ni tizas para

enseñar, ni medicinas para curar y sí una cantidad de muertos en las calles. Según la Niña, a Alex Krunz lo han atrapado por traer escondido un paquete de manteca, a Andrej Boz por llevar documentación falsa, a los hermanos Buczwscy se les murió un caballo y los acusaron de sabotaje, a Pawel Fink lo mataron por no entender una orden, a Karen Brycik por estar en la calle Ogrodowa, y a Toplitz, el director de la galería Major, lo mataron por estar al otro lado del muro [624].

En la escena 22 vuelve a aparecer un personaje ausente en boca del Anciano, este quiere que su nieta vaya a la casa de una mujer llamada Marta Bogulova y le entregue algo (quizás el mapa). Suponemos que esta mujer, presunta amiga del abuelo, puede hacer algo para salvar a la Niña, pues la Niña por seguridad ya no debe salir más. No obstante, su abuelo la incita a salir por última vez en busca de dicha señora. En efecto, la señora puede comprar una partida de nacimiento falsa y puede empadronarla como nieta suya.

Los personajes ausentes vuelven a aparecer en otra época, pero siguen siendo víctimas del poder de turno. En la escena 29, en el año 1982, aparecen otros dos protagonistas ausentes siendo perseguidos por el gobierno comunista polaco. El primero es un hombre llamado Adam Rybak, amigo de Deborah, quien huyó a Occidente y al que le encontraron mapas hechos por Deborah en su casa. El segundo es un hombre llamado Jan Zablocki, que fue víctima de una explosión en la calle.

Uno de los personajes ausentes que cumple papel fundamental en la obra es el padre de la Niña, del cual no sabemos su nombre pero sí que trabaja en el taller en el que se confeccionan los uniformes para los militares nazis. Por esta razón, en la primera parte de la obra no corre peligro de muerte. Vive con la Niña en el gueto pero no con su padre, también sabe de cartografía porque su padre le enseñó cuando era pequeño [611]. Cuando todo se complica en el gueto, intenta cambiar por comida la máquina de cocer pero tiene miedo de quedarse sin trabajo y, por ende, ser asesinado. Hace todo para que su hija sobreviva, incluso creará un sistema de escondite en un armario para que la Niña pueda quedarse ahí y mientras él le llevará comida. Es quien le informa a la Niña sobre lo que está sucediendo y ella a su vez se lo cuenta a su abuelo. En la escena 32 la Niña le cuenta a su abuelo que su padre ya no está yendo al taller de uniformes, sino que todos los días se desvía para ir a una oficina donde están dos policías judíos en la puerta. Ella lo ve en un despacho grande subido en una escalera apoyado contra una pared. De aquella pared

cuelga un mapa del gueto y los alemanes le pasan papeles que él dibuja en dicho mapa y a cambio de esto le dan galletas y jabón. Esto nos conduce a pensar que el padre está usando sus conocimientos de cartografía de forma contraria a como los están utilizando el Anciano y la Niña. El padre de la Niña parece estar ayudando a los nazis a encontrar judíos escondidos. Este relato de la Niña conecta a este personaje y a esta situación con *Himmelweg*, otra de las obras en donde Mayorga aborda el tema sobre el holocausto nazi. Nos recuerda el plano que representa a todo el gueto y que el Comandante le muestra a Gottfried. Este plano en el que Gottfried, por orden del Comandante, tiene que poner y luego eliminar alfileres de colores que representan a los judíos. Los militares nazis en ambas obras usan judíos inteligentes para eliminar a otros judíos. Gottfried y el padre de la Niña no tienen otra opción que aceptar, a cambio de conservar sus vidas y las de sus hijas. Encontramos entonces una equivalencia entre la dupla padre y Niña de *El cartógrafo* y Gottfried y Rebeca en *Himmelweg*. No obstante, en la primera obra la Niña sobrevive y en la segunda padre e hija mueren. Con respecto al padre de la Niña de *El cartógrafo*, no sabemos cuál es su destino; la Niña le dice al abuelo, en la escena 34, que su padre no está combatiendo contra los alemanes, pero nunca dice si ha muerto o aún está vivo.

El último personaje ausente de la obra es Alba, es de hecho el impulso secreto que lleva a Blanca a realizar todo este camino de rememoración y reconocimiento. No lo sabemos hasta la escena 33, en la que Blanca, decidida a reconstruir su mapa en presencia de Raúl, reproduce en su memoria el camino que hizo su hija Alba en busca de la muerte. Alba, la hija de Blanca y Raúl, según el relato de Blanca, fue una niña ignorada por sus padres que decidió un día en la mañana caminar por Londres, ciudad en la que antes vivía la familia, descalza, hasta llegar a un parque y morir. Además de ir descalza, cuenta su madre que se puso una camisa blanca y se cortó el pelo. Blanca atraviesa con dolor este recuerdo para redimir a su hija y salvarse a ella misma.

### 5.5.3. NIVEL MORFOLÓGICO

#### A) ONOMATOLOGÍA

EN *EL CARTÓGRAFO* los tres nombres que, en mi opinión, tienen que ver etimológica y

semánticamente con el carácter de los personajes son Blanca, Alba y Deborah. Los demás tienen claramente un significado, pero que no concuerda del todo con el carácter de los personajes que los llevan. En primer lugar está Blanca, un nombre que proviene de la raíz germánica *blank*, cuyo significado es blanco, brillante, y se asocia al concepto teológico de pureza. Desde el punto de vista semántico equivale a Alba, a Nieves o Albina y aquí la onomatología nos conduce a pensar que estos dos personajes -Blanca y su hija, Alba- son las dos caras de un mismo personaje, o que la similitud pone en evidencia la conexión que existe entre las dos, pues el nombre de Blanca es a un mismo tiempo Alba, y viceversa. Alba es un nombre que deriva del latino *albus/alba, blanco/a*, cuyo significado es “amanecer”. No es coincidencia, por tanto, que el único momento de la obra en que se menciona a este personaje es aquel en que buscó su muerte, justo al amanecer de un día frío, vestida con una camisa blanca, caminando descalza hasta un parque donde abandonó la vida.

Con respecto a Deborah, es un nombre de origen hebreo cuyo significado es “trabajadora como una abeja”. Esta característica podemos atribuirla, sin lugar a dudas, a nuestro personaje. Desde niña no descansó en su misión de construir un mapa que sirviese como testimonio de la historia del gueto, y quien en su adultez siguió trabajando de manera infatigable por ayudar a los niños y a las víctimas de la represión política y de la guerra. También el carácter heroico de nuestro personaje se relaciona con Débora, la profetisa, la única jueza del período premonárquico de Israel que ayudó a conseguir la liberación de los israelitas de la opresión del ejército cananeo y que trajo la paz a la región durante cuarenta años. Uno de los pasajes más antiguos de la Biblia es “La canción de Débora”, importante porque además de ser el ejemplo más antiguo conservado de la poesía hebrea, es el único en donde las mujeres no son víctimas ni villanos.

## **B) Caracterización de Blanca**

ESTE PERSONAJE SE dibuja como un ser curioso y particular, con una sensibilidad extrema hacia los espacios y las señales que de ellos manan. No le importa en absoluto el mundo social en el que se mueve su marido: ella habita otro nivel de realidad que va más allá de simplemente estar en un espacio y moverse de acuerdo con normas o convenciones sociales establecidas. Desde un primer momento se pone en evidencia su mirada despierta que “escarba” en aquellos lugares en los que nadie se fija. En su segunda aparición se

revela que, además de ser curiosa, tiene una gran imaginación. Blanca ha desarrollado tal conexión con las fotos de la exposición que incluso ha dado nombre a quienes aparecen en ellas. Es la tercera vez que visita la sinagoga; al hombre que en una fotografía toca un violín lo ha bautizado como el maestro Grabowski [606]; a dos mujeres robustas de otra foto las ha llamado Milena y Flora, e imagina que son prostitutas. También nos enteramos, en esta escena, de que antes le gustaba bailar pero ya no lo hace. En la escena 7 se nos revela otro rasgo fundamental de su carácter: su perseverancia, al insistirle a su marido en la idea de dibujar en la ciudad la silueta del gueto, de rescatar las historias de los hombres y mujeres que vivieron en él y de que Raúl mismo conozca esas fotografías. Desde que empieza a caminar por el laberinto de la historia borrada, dibuja todos los días un mapa, a manera de diario [614]. En la escena 11 nos enteramos de que aquellos mapas que dibuja todos los días los hace de ella misma: en esta escena involucra a su marido en esta búsqueda cuando le pide que trace su silueta desnuda sobre el suelo. Hará un mapa de ella misma.

Blanca busca rescatar el pasado de Varsovia, al mismo tiempo que busca rescatar el pasado de su propio cuerpo, salvar algo que ha borrado y aún no sabemos qué es. Por la escena 11 también nos enteramos de que la pareja, antes de vivir en Varsovia, vivía en Londres y, gracias un parlamento de Raúl (el que dice: “Pensé que salir de Londres te ayudaría” [619]), sabemos que algo muy fuerte pasó allí, algo que obligó a la pareja a huir. La búsqueda que inicia en Varsovia, sobre ella misma y sobre la historia del gueto, la hace alejarse por completo de su marido. En la escena 23 llega incluso a decirle que se vaya solo de Varsovia: ya no le interesa su relación con Raúl, lo único es rescatar su pasado perdido. En la escena 33, llegando al final de la obra, descubrimos su secreto, su gran dolor, la razón por que ella quiso despertar el pasado y la manera como el pasado del gueto y la conexión sincrónica con el Anciano y la Niña la llevaron a construir un mapa de su propia vida. Blanca perdió a su hija en Londres, mientras ella estaba entregada al baile, a la bebida y a la vida social. Desde ese momento su vida se partió en dos y para poder continuar decidieron, con su esposo Raúl, irse y no volver a tocar el tema. Al destapar todo el dolor y transitar por él, Blanca recobra su vida. Y, como dice Robert March, al hacer memoria personal está haciendo, a la vez, memoria colectiva [2014: 319]. También Blanca cierra el círculo de su búsqueda al encontrar a Deborah y al lograr que

Raúl decida reconstruir su propio mapa. Aunque parece inclinarse a pensar que la historia del Anciano y de la Niña no existió, esta sensación se borra por completo al aflorar en Deborah el sentimiento: decide compartirle a Blanca los recuerdos más amados que tiene sobre su época en el gueto.

### **C) Caracterización de Raúl**

ES UN HOMBRE cuyo rango de edad oscila entre cuarenta y cincuenta años y trabaja en la embajada de España en Polonia. Es el encargado de escribirle los discursos al embajador. A través de su caracterización implícita verbal reflexiva observamos un personaje egocéntrico, similar al Profesor en *La tortuga de Darwin*, a Germán en *El chico de la última fila* o a Montero en *Hamelin*. Todos estos personajes, incluyendo a Raúl, tienen en común su obsesión por el trabajo y el no comprender e ignorar a sus esposas. Todos quieren que éstas se comporten de una manera determinada y no lo logran. Raúl es un tipo elegante al que le gustan las comodidades y el lujo. En algún momento le dice a su esposa: “En mi despacho tengo un mapa de Europa que cubre toda la pared. Tienes que ver mi despacho” [614]. Luego, en la escena 11, le regala a Blanca un vestido rojo que quiere que lo estrene en un restaurante de Varsovia que tiene orquesta. En esta misma escena le propone a Blanca que viajen a Cracovia porque hay allí un hotel increíble por visitar [619]. No obstante, a partir de esta misma escena, la actitud de Raúl con Blanca se modifica: al negarse ella a ir a Cracovia, en vez de impacientarse -como lo hacía en anteriores escenas- acepta ayudarle en la búsqueda del mapa que dibujó el cartógrafo, y cuando ella le pide que dibuje su silueta en el suelo, él lo hace sin ningún reparo. Toda esta actitud replantea la figura que se había estado construyendo de este personaje y le añade un rasgo conciliador y amistoso (características que, por demás, no distinguen a los personajes de las obras de Mayorga anteriormente mencionadas). En la escena 16, Raúl aparece con un mapa de 1939 en la mano, buscando un lugar. De esta acción deducimos que Blanca por fin lo ganó para su búsqueda. No obstante, el personaje parece olvidar su empresa rápidamente al entablar conversación con Magda, su antigua intérprete, a quien encuentra por casualidad en un parque infantil. En la escena 20, Raúl vuelve a aparecer interesado por la búsqueda de Blanca: en la imagen que nos propone Mayorga, observa la vacía silueta de ella. Sin embargo, parece que toda esta situación le supera e intenta

desahogarse entablando una relación, no sabemos si amorosa, con Magda. Pero en la escena 23 saltan de nuevo su depresión e impotencia por no saber cómo reconstruir su relación con Blanca. Al final de la escena le dice a su esposa: “¿Cómo se enamora a una mujer que te amó? Porque yo sé que un día me amaste. Me faltan las palabras” [634].

De la escena 33 podríamos decir que es el colofón del nuevo rasgo que veíamos, desde unas escenas atrás, crecer en este personaje: ya no tiene nada que ver con aquel hombre egocéntrico que ignoraba por completo a su mujer. Ahora este, al hallarse incapaz de solucionar la crisis con su esposa, se desvanece ante ella y acepta que ambos transiten la historia del fallecimiento de su hija como un proceso terapéutico de sanación, de reconciliación de su matrimonio. El personaje de Raúl, al final de la obra, se redime, recapacita, se disculpa. Reorganiza su pesimismo, como diría Benjamin, y recupera el amor de su esposa. En la penúltima escena, como símbolo de transformación total, pide a su esposa que le ayude a trazar su silueta desnuda en el suelo: ahora él quiere reconstruir su propio mapa. Se da cuenta de que sin esta reconstrucción personal y sin la decisión de atravesar su recuerdo, le será difícil decidir qué camino tomar para continuar con su vida.

#### **D) Caracterización de Samuel**

ES UN POLACO que trabaja en la sinagoga, hombre cordial que siente cierta empatía por Blanca y su curiosidad por las fotos de la exposición. Le gusta bailar y tuvo una abuela llamada Marysia que vivió en la época del gueto de Varsovia y le contó montones de historias sobre aquel tiempo, incluyendo la historia del cartógrafo del gueto.

#### **E) Caracterización del Anciano (Jakub Mawult)**

ESTE PERSONAJE APARECE por primera vez en la escena 2. Dice Mayorga: “Congelado como en una fotografía” [605]. Luego, en la escena 3, vuelve a aparecer en una foto que observa Blanca; porta una brújula y en el fondo se observa un mapa. Nos enteramos por la caracterización explícita verbal transitiva que hace Samuel del anciano, que fue el cartógrafo del gueto y que se llama Mosiek o Merkin. En la escena 5 este personaje aparece ya de manera patente: es un hombre muy viejo que, según su caracterización explícita verbal reflexiva, ni siquiera tiene fuerzas para sostener un lápiz [612]. Es por eso que le pide a su joven nieta que le ayude a hacer un último mapa de las calles del gueto



donde “hombres cazan a hombres” [612]. A partir de su caracterización implícita verbal, vemos a un hombre honesto, inteligente, amoroso, que le encantan los lápices Lefranc y que, gracias a su talento profesional, ha podido salvar a personas con sus mapas. Es un judío que está encarcelado en el gueto de Varsovia y, aunque sabe que nunca podrá salir de ahí, quiere invertir el último aliento que le queda para dejar un testimonio de la vida en ese lugar. Dice el Anciano en la escena 8: “El mapa debe hablar a primera vista. No lo hacemos para nosotros sino para alguien que un día lo mirará, quizás dentro de mil años” [615]. Por la escena 12 sabemos del personaje que es un hombre reservado y receloso: decide cifrar el mapa para que ningún enemigo pueda entenderlo.

Este personaje comienza a decaer desde la escena 14, en que la Niña le revela la realidad de lo que está ocurriendo en el gueto. A partir de entonces es presa de la desesperación y se siente culpable por estar arriesgando la vida de su nieta: le ha pedido que haga ese mapa en lugar de hacer uno para ayudarla a huir. En la escena 19 cae enfermo, su nieta dice que tiene fiebre pero sabe que no pueden llamar a un médico para que la gente no sospeche. Cada noticia desastrosa que va recibiendo lo va debilitando más y más. En la escena 22, pese a que ya ni siquiera se puede mover, quiere hacer hasta lo imposible por que su nieta se salve: piensa teñirle el pelo de rubio y le propone que salga por última vez al gueto y busque a una señora llamada Marta Bogulova para entregarle algo que suponemos es el mapa que han estado construyendo en todo este tiempo. Otro dato -del cual nos enteramos en la escena 27- es que el Anciano lleva días sin comer; en esta escena la nieta parece haberle traído comida de casa de la señora Bogulova, porque le dice en tres ocasiones: “No coma tan deprisa” [636]. No obstante, la noticia de que durante cincuenta días asesinaron diariamente a seis mil judíos lo deja casi en estado catatónico. Es en la escena 30; en este momento la nieta le obliga a que abra la boca porque ya ni siquiera quiere comer. En las escenas 32 y 34 (últimas de este personaje) el Anciano continúa en dicho estado. Aunque sabe que pronto va a morir, conserva aún la esperanza de que su nieta se salvará y podrá contarle al mundo lo que ocurrió en ese lugar y época.

## **F) Caracterización de la Niña**

ESTE PERSONAJE SUPONEMOS que puede tener alrededor de los 7 años. A partir de su caracterización implícita verbal reflexiva nos enteramos de que no vive con su abuelo sino con su padre, en otra casa del gueto. Es una niña muy inteligente y curiosa que aprende con placer las enseñanzas del abuelo con respecto a los mapas y a la cartografía, se asombra por cada nuevo mapa que le muestran, al respecto de cada uno de ellos tiene una pregunta, adora a su abuelo y está dispuesta a ayudarlo en la construcción de su próximo mapa. Debe aprender a medir sus pasos y así poder dividir todo el espacio del gueto en cuadrículas [612], con lo que estará iniciado el proyecto. En la escena 8 salen a flote su valentía e inteligencia: le dice al abuelo que le preste el teodolito para medir la altura exacta del muro del gueto, y, para que no la descubran, cubrirá el aparato con un trapo haciéndolo parecer una muñeca [614]. En la escena 12 siguen poniéndose en evidencia sus rasgos de heroína: hace cosas que en el gueto nadie puede o no se atrevería a hacer. Para conseguirle un gorro para el frío a su abuelo y un lápiz “Lefranc”, ha cambiado tabaco, gracias a haber canjeado jabón. En esta escena, además de asombrar al abuelo, sorprende a todo lector o espectador. Se mueve “como pez en el agua” en aquel lugar cargado de peligros: ha encontrado una boda judía, ha descubierto que el poeta Slengel escribió un soneto, que el maestro Tachter está empezando un manual sobre Job, conoce a la perfección cómo funciona el negocio del trueque en el gueto, también descubre que hay policías judíos que ayudan a pasar al otro lado del muro, según el color de los ojos. La Niña, para hacer mejor su trabajo, se sube a los tejados de las casas; por esta razón permanece tan sucia. Se ha tomado muy en serio su nueva labor de cartógrafa, así que cuando llega a casa de su abuelo no le quedan fuerzas para jugar. En la escena 13, Tarwid, el dueño del anticuario, expone dos hipótesis de lo que pudo haber sido de ella una vez terminada la guerra. En la primera cuenta que un fotógrafo del ejército alemán - posiblemente aquel que tomó las fotos de la exposición- se la encontró, le quitó el teodolito y la brújula y la dejó ir. La segunda hipótesis es propuesta por la hermana de Tarwid (personaje ausente): sostiene que la mataron en el gueto mientras dibujaba una calle; prueba de ello es que en el mapa hay una calle cuyo trazo es interrumpido bruscamente [623]. En la escena 14, a través de la caracterización explícita verbal transitiva que hace el abuelo de su nieta, nos damos cuenta de que la Niña está muy flaca,

va descalza y tiene marcas de golpes en el cuerpo. También por esta escena conocemos un nuevo rasgo del carácter de la Niña: su terquedad. El abuelo le pide que no vuelva a salir a la calle para continuar con el mapa, pero ella se niega aunque sabe que aquel se enfadará. La Niña va a seguir hasta el final: su obstinación es, por demás, un elemento que va emparejado con su valentía y su coraje. Haciendo algo en que pone en juego su vida.

Las dificultades en el gueto van recrudeciéndose cada vez más; a la par que aumenta el horror, la niña va volviéndose más ágil para moverse por todos los espacios y enterarse de lo que sucede. En la escena 17, por ejemplo, se da cuenta de que se están llevando a seis mil judíos por día. ¿Cómo hizo para saberlo? Se metió por la alcantarilla y salió del gueto para poder ver los trenes. En la escena 19 la Niña confiesa que huele a “alcantarilla. A mierda.” [630]. Ante el asombro que le produce la barbarie, su carácter se va endureciendo y, como dijimos antes, su voluntad heroica acrecentándose. En esta misma escena le cuenta a su abuelo que su padre la esconderá en un armario para que pueda sobrevivir. En la escena 27 volvemos a presenciar un hecho heroico de la Niña: impulsada por el inmenso amor que le tiene al abuelo, regresa al refugio de éste en el gueto para contarle que pudo entregarle el mapa a la señora Bogulova; agrega que aquella se ofreció a adoptarla como nieta, con base en una partida de bautismo falsa. La Niña no debía volver y sin embargo regresó a llevarle comida al abuelo.

Según la caracterización explícita verbal transitiva que hace de ella su abuelo, en esta escena la Niña tiene las piernas hinchadas y la cara sucia y desencajada [637]. Por último, la Niña comienza a ser testigo de la caída del nazismo y de cómo los judíos se enfrentan al mencionado régimen aunque lleven las de perder. Ella decide unirse a la lucha animada por su abuelo, se despide de él y busca salir viva del lugar. La escena final de la obra es una prueba de la audacia e inteligencia de la Niña: aunque todo está destruido y no tiene ningún lugar dónde dejar el mapa, busca la manera de terminar la misión encomendada, dibujando con punzones el mapa del gueto en el reverso de unas baldosas.

### **G) Caracterización de Marek y Tarwid**

MAREK ES UN POLACO que trabaja en el Museo de polacos judíos. Sabemos muy poco de él, ya que sólo sale en la escena 9. Podemos decir que es un hombre cordial, que no se

involucra emocionalmente en su trabajo -esto lo decimos por contraste con el otro personaje que le suministra información del pasado a Blanca, cuyo carácter es en todo contrario a Marek-. Tarwid, por su lado, es el dueño del anticuario que aparece en la escena 13. Es un hombre tímido y malgeniado que siempre está a la defensiva y que, al contrario de Marek, sí se involucra emocionalmente con su labor de recolector de objetos del gueto. Según su caracterización implícita verbal reflexiva, es un hombre viejo que trabajó como maestro durante cuarenta y dos años. Ahora está pensionado y se dedica únicamente a cuidar los objetos de anticuario. Se queja de que nadie les da el valor que les corresponde y le cuenta a Blanca que junto con su hermana fueron los primeros en entrar al gueto una vez que lo abandonaron los alemanes. Eran niños y al salir de la escuela se iban para allá a ver qué encontraban. Hasta la fecha tienen quinientos ochenta y un objetos. Algunos los encontraron ellos y otros la gente se los fue dando [623]. Es un hombre que vive para y por esos objetos: suyo es el mérito de haber conservado por 70 años o más el mapa que hizo la Niña. Dice en la escena 13: “Si este mapa no fue devorado por la luz y la humedad, es gracias a nosotros. Cuando lo recibí, se me desmigajaba entre los dedos” [623].

#### **H) Caracterización de Deborah Mawult**

SEGÚN LA CARACTERIZACIÓN implícita no verbal de la primera aparición de este personaje, Juan Mayorga nos la presenta como una mujer que camina sin rumbo mientras Blanca y la Niña están siguiendo las líneas de un mapa (de diferentes maneras, claro está). Luego aparece en la escena 26, que ocurre en 1968, instaurando un tiempo nuevo en la obra. Deborah trabaja como cartógrafa para el gobierno comunista de Polonia. Aunque en la escena 35 este personaje niegue ser la Niña que hizo el mapa del gueto de Varsovia, muchas pruebas que analizaremos a continuación nos hacen pensar lo contrario, sobre todo por el carácter irreductiblemente honesto de Deborah, sus principios éticos inquebrantables y su inclinación a ayudar y enseñar a los demás por medio de su cartografía, sobre todo a los niños.

Por la caracterización explícita verbal transitiva que realiza Molak de ella, sabemos que el gobierno polaco la envió a estudiar a Moscú y que es una de las cartógrafas más importantes del Estado; no obstante, quiere renunciar porque sus mapas

están siendo modificados por decisión del poder comunista y ella, pese a las amenazas de Molak, no da su brazo a torcer y renuncia a su trabajo a los 35 años. Más tarde, en la escena 29, vemos a Deborah con 49 años. En este momento de su vida se dedica a dibujar mapas escolares y trabaja para la prensa, especialmente para un semanario titulado *Przekrój*, un diario que existe en la vida real, fundado en 1945 en Cracovia. Es un semanario sociocultural donde escriben escritores reconocidos de Polonia. Por Dubowski, el investigador que está acorralándola con preguntas, sabemos que Deborah hace mapas titulados “La Varsovia de Gombriwicz” o “La Varsovia de Chopin” y que algunos de sus mapas circulan por el extranjero. En esta escena se vuelve a reafirmar el carácter de Deborah como un personaje audaz que no tiembla ante los señalamientos que de ella hace el gobierno comunista, acusándola de terrorista. Se muestra tranquila y desenfadada; incluso bosteza en algún momento del interrogatorio. En esta escena hay otro dato que nos confirma que es ella la nieta del cartógrafo, pues para hacer los mapas usa lápiz “Lefranc” como el Anciano. Luego vemos a Deborah con más de 50 años en la escena 31, intentando viajar a Sarajevo para ayudar a civiles a salir de la guerra. Aquí encontramos otro dato que nos confirma que es la Niña. Uno de los argumentos que emplea para convencer a Darko de que la deje viajar a Sarajevo es contarle cuál es la manera de descubrir los puntos que los asesinos no ven. Dice Deborah: “El sitiado tiene que verse con los ojos del sitiador. Tiene que ponerse en su punto de vista, sólo así descubrirá lo que el asesino no puede ver” [641]. Deducimos, entonces, que este pensamiento proviene de su época en el gueto, del aprendizaje que tuvo que experimentar en carne propia para sobrevivir.

En la escena 35 vemos a Deborah con 77 años, jubilada. En esta escena su carácter se ha modificado sustancialmente: quizás por la edad, se trata de una mujer huraña, podríamos decir que desengañada de la vida: ha visto demasiado y ya no se preocupa por agradar a los demás. No obstante, sus principios siguen intactos. Le dice, al principio de la escena, a Blanca: “No me gusta hablar del gueto. Pero lo hago cuando hablar de ello sirve para algo” [645]. Esta es la escena en la que dijimos que Deborah niega ser la Niña, pero también donde hay más información que contradice esa negativa. Deborah le cuenta a Blanca que tuvo un abuelo que le contaba cuentos infantiles y que ella debía hacer mapas a partir de estos cuentos. Este juego es con el que comienza la relación de los personajes

del Anciano y de la Niña en la escena 5: el abuelo le pide a la nieta que haga el mapa de *El gato con botas*. El mapa de este cuento se lo muestra Deborah a Blanca en la escena 35, como el único objeto que le queda de su relación con el abuelo Jakub Mawult. Otra de las pruebas que permiten afirmar que Deborah fue la Niña, es que usa una frase que el Anciano dijo en la escena 10: “Definitio est negatio”. La utiliza para enseñar que no todo tiene que ponerlo en el mapa sino ser selectiva: resaltar aquello que, sirviéndose del mapa, quiere mostrar. Por último, hay dos parlamentos de Deborah que hacen coincidir por completo la biografía del personaje de la Niña con la anciana de 77 años. Dice en uno: “Desde que me jubilé sólo hago mapas útiles (...), mapas para gente que huye. Yo veo el mundo desde el gueto”. Luego, cuando va caminando con Blanca, le “brotan” todos los recuerdos de la infancia y pronuncia el siguiente parlamento:

El ruido del gueto, los gemidos que nunca cesaban, de día y de noche, el silencio del gueto. Desde aquí había mil doscientos pasos hasta la escuela, ahí formábamos la cola de la sopa. Aquí estaba mi casa, orientada hacia el sur, en invierno teníamos luz hasta las tres. Ahí estaba el cuarto de mi padre, ahí mi cuarto, en el desván teníamos la mesa de los mapas. El muro pasaba por aquí. Unos centímetros, eso era todo. Aquí está Umschlagplatz, de aquí salían los trenes. Aquí vi a mi abuelo por última vez [649].

A partir de este último texto es fácil unir las imágenes que Mayorga, al principio de la obra, nos da de la Niña caminando por el gueto para hacer el mapa con su abuelo, y de la Niña con su padre o de la cercanía del muro y su casa, con las imágenes que se derivan del parlamento citado anteriormente (que, además, es el último que pronuncia Deborah en la obra).

La razón por la que quizás Deborah está tan interesada en que Blanca no sepa que ella fue la Niña que hizo aquel mapa, es que durante toda su vida ha sido perseguida y espiada. De hecho, en esta escena nos enteramos de que estuvo muchos años en la cárcel durante el comunismo. Una persona a la que casi toda la vida le han vigilado hasta el más mínimo detalle de su intimidad y que ha sufrido bajo dos regímenes totalitarios -es una superviviente de ambos-, no estará conforme con que sigan hurgando dentro de su vida y su pasado.

En esta última escena, entonces, se nos presenta una Deborah anciana que debe caminar todos los días una hora por prescripción médica, que se ha peleado con su editor

porque le debe dinero, que vive sola en medio de mapas y que escribió alguna vez un libro llamado *Cartografía de la ausencia*, en el que dibuja el mapa del exilio republicano de España, el mapa de la “limpieza étnica” de Yugoslavia, etc. Una Deborah que vive con sus mapas y sus recuerdos, que camina todos los días por las calles de su ciudad reviviendo la Varsovia de su infancia y contrastándola con la actual.

#### **I) Caracterización de Magda**

ESTE PERSONAJE APARECE por primera vez en la escena 16. Su caracterización implícita verbal dibuja a una madre joven y amable, intérprete del polaco al español y también traductora. Tiene un hijo pequeño llamado Tomek y le encantan los bombones de Wedel, los que, según ella, proceden de la fábrica más antigua de Varsovia [626]. Por la escena 21 y de labios de la misma Magda nos enteramos de que el padre de su hijo desapareció cuando ella le contó que estaba embarazada.

#### **J) Caracterización de Molak, Dubowski y Darko**

SON LOS TRES personajes episódicos con quienes Deborah se encuentra en las tres etapas de su vida en la obra, exceptuando, claro está, la escena 35, cuando se encuentra con Blanca. El primer personaje, Molak, es su jefe en el Servicio Cartográfico del Gobierno Polaco en 1968. Con Dubowski, son personajes prepotentes y cerrados que acosan a Deborah, el primero para que no renuncie a trabajar con el gobierno y el segundo para acusarla de terrorista. Ambos representan el rostro imperturbable e insensible del régimen comunista: el que no está del lado, pasa a ser inmediatamente estigmatizado como enemigo. El tercer personaje, Darko, es el encargado de aceptar quién puede o no entrar a Sarajevo durante la guerra de Bosnia. Aunque aparece muy poco, podemos decir que tiene un carácter amable, totalmente distinto del carácter de los anteriores.

### **5.5.4. NIVEL SINTÁCTICO**

#### **A) Raúl y Blanca**

RAÚL TIENE MUY poca paciencia con el carácter particular de su esposa, no comprende por qué se interesa tanto en las señales de la historia que habitan Varsovia. Le irrita que sus

curiosidades le arruinen los planes que tiene con los altos mandos del gobierno de la ciudad. Desde la primera escena se evidencia su incomunicación, casi nunca tienen un verdadero diálogo: él, por un lado, la está reprendiendo por perderse, y ella, por el otro, narra lo que le sucedió al entrar a la sinagoga. Parece repetirse en esta relación, la que hay entre personajes como Germán y Juana en *El chico de la última fila*, o la de Montero y Julia en *Hamelin*: el esposo ignora los problemas de su compañera y le parecen nimiedades porque está totalmente inmerso en su trabajo y en su ego. Por tanto, pretende que su esposa gire en torno de él, como todo lo demás. La diferencia de *El cartógrafo* con *El chico de la última fila* y con *Hamelin* es que en esta obra el foco del dramaturgo está puesto sobre todo en la trama de Blanca, y esto genera, en el espectador y en el lector, mayor empatía al respecto de este personaje, mayor que frente a Juana en *El chico de la última fila*, o a Julia en *Hamelin*. La relación de la pareja se modifica un poco en la escena 11, gracias a que Raúl cede ante Blanca, es consciente de que su relación se le está yendo de las manos y cambia de actitud: ahora quiere ayudarla en su búsqueda del mapa y aunque no entiende muy bien por qué ella hace todo esto, acepta dibujar su silueta desnuda en el suelo. En la escena 21 nos damos cuenta de que se conocieron en la universidad hace 20 años. La relación parece romperse en la escena 23, pues Raúl le pide a Blanca que se vayan de Varsovia, pero ella se niega diciéndole que sea él quien se vaya. Ella no se irá. A estas alturas, a Blanca ya no le importa su relación con Raúl, y él tampoco se interesa por su crisis o no sabe cómo ayudarle. En consecuencia, a Blanca no le importaría terminar con su matrimonio. Por otra parte, en la escena 33 Raúl reintentó revivir la relación: primero le pide que regrese a Madrid y luego, ante la negativa de Blanca, busca entrar en la reconstrucción bibliográfica que su esposa está haciendo con base en el mapa. Con profundo dolor acepta escuchar el recuerdo del último día de su hija y de su fallecimiento. La pareja decide, entonces, transitar por su pasado y este doloroso proceso es lo que los conecta de nuevo: hace que la relación continúe.

## **B) Anciano y Niña**

EN MI OPINIÓN, la relación más especial que propone la obra es la de este abuelo y su nieta. Nos recuerdan la relación de Gottfried y Rebeca en *Himmelweg*, o a la relación del Padre y el Niño en *Angelus Novus*. Adultos que aman por encima de todo a sus hijos y,



aunque saben que los niños deben enfrentarse a acontecimientos peligrosos, lo hacen con el único objetivo de salvar sus vidas, a pesar de que ellos -los adultos- tengan que morir. El Anciano, como Gottfried, a pesar de la desesperanzadora situación en que se encuentra, nunca desiste de una relación lúdica y amorosa con su nieta. Estos adultos enseñan a sus niños el valor de la vida, dibujan la realidad de otra manera para que pueda seguir siendo soportable. Esta relación hace recordar a la película de Roberto Benigni *La vida è bella*, cuyo protagonista logra salvar a su hijo gracias a su portentosa imaginación, pues le hace creer que el campo de concentración es un juego en el que quien completa 1.000 puntos ganará un tanque auténtico.

La ingenuidad, ternura, resiliencia y valentía de los niños que aparecen en las obras a las que se ha aludido, son de las razones por las cuales las mencionadas tramas logran conmover profundamente a espectadores y a lectores. En el caso de la relación entre el Anciano y su nieta en *El cartógrafo*, somos testigos de un abuelo consagrado a enseñarle, con amor y prolijidad, el oficio de cartógrafo a su nieta. En la escena 5 busca emocionarla relatándole que el original del mapa que están viendo -referido a la batalla de Waterloo- fue dibujado sobre piel de gacela y que en Egipto dejaban mapas en los sarcófagos para que los muertos se guiaran en su reino [609]. También le enseña la línea que en el Tratado de Tordesillas, de 1494, dibujaron Castilla y Portugal para dividirse el Nuevo Mundo. La Niña se emociona ante la belleza de los mapas, le fascina saber que Galileo hizo un mapa del cielo. Luego de mostrarle todo su tesoro, el abuelo le anuncia que cuando a él “le pase algo” los mapas serán de propiedad de ella, y busca despertar en su nieta la mayor sensibilidad posible ante la información que ofrecen. Le dice: “Al mirarlos, ¿no sientes el peligro? ¿No sientes que la catástrofe se aproxima?” [611]. Su objetivo ahora, con ayuda de la pequeña, es hacer “el mapa en que hombres cazan a hombres” [612].

Más tarde, en la escena 10, esta relación comienza a parecerse mucho a la que tienen Germán y Claudio en *El chico de la última fila*. Germán y el Anciano, ambos maestros de sus niños, son muy exigentes con ellos, hasta el punto de provocarlos diciéndoles que no sirven. El primero, para escribir, y la segunda, para hacer mapas. Ambos se quejan de la tendencia de sus alumnos a poner demasiada información en sus creaciones: ¡Si ponen toda la información, nunca nadie verá nada!

La Niña, como Claudio, es “cabecita” inquieta e insistente que no se da por vencida y quiere superar sus errores. En la escena 12 demuestra que ha mejorado tanto su visión que incluso es ella la que ahora dice por dónde hay que ir para continuar construyendo el mapa. En esta escena también se pone en evidencia el gran amor de la Niña por su abuelo, pues ha aprendido a negociar con otros para poder conseguirle un gorro que lo abrigue y un lápiz “Lefranc”, de los que tanto le gustan. En el momento en que todo comienza a agravarse en el gueto, la relación de ellos sufre una ligera transformación. La Niña pretende ocultarle la realidad de lo que está ocurriendo hasta que el abuelo la conmina a que no le mienta más. La Niña, entonces, confiesa lo que ocurre y el Anciano pretende obligarla a desistir del proyecto del mapa, pero la Niña se niega y le exige que sigan por encima de cualquier cosa. Este conflicto hace que el abuelo se moleste y le pida que no vuelva a visitarlo [625].

La relación también se modificó en el siguiente sentido: si bien ambos antes querían hacer un mapa sobre lo digno de ser recordado en la historia del gueto, luego la Niña se convirtió en una relatora para su abuelo de cómo comenzó y se agigantó el holocausto, cuando comenzaron a llevarse a seis mil hombres diarios en trenes para asesinarlos, y aquellos que se quedaban se planteaban suicidarse con cianuro. En la escena 19 el abuelo cae enfermo y su nieta comienza a buscar maneras de manejarle la fiebre sin tener que llamar a un médico, para que no sospechen de nada. Desde esta escena la relación entre ellos se modifica sustancialmente, pues lo más importante ya no es que la Niña siga las instrucciones cartográficas del abuelo sino que, por medio de sus cuidados, pasa a ser la encargada de que no se enferme más. Vemos entonces cómo, en la escena 22, la Niña le insiste en que debe moverse; en la escena 27 le pide que no coma tan de prisa; en la 30 lo obliga a abrir la boca para que coma, y en la 32 toma la decisión de lavarlo. Esta relación, al finalizar, se torna similar a la que tienen Waterloo y el Muchacho en *Reikiavik*, de Juan Mayorga: en ambas relaciones los jóvenes son los encargados de cuidar a sus mayores enfermos y éstos, en tanto la enfermedad se los permite, continúan enseñándoles.

### **C) Raúl y Magda**

MAGDA TAN SÓLO aparece en tres escenas de la obra, lo suficiente para imaginarnos que entre ella y Raúl hay atracción. Raúl va con ella a los restaurantes donde no puede ir con Blanca. No obstante, esta relación dura poco: Magda no vuelve a aparecer en la obra después de la escena 25.

### **D) Deborah y Blanca**

AUNQUE ES SÓLO una escena la que reúne de manera patente a estos dos personajes, son ellas los focos de la elipse que Mayorga dibuja como estructura fundamental del relato. En la escena 35, Deborah ya tiene 77 años y se relaciona con Blanca con cierto recelo. Le es extraño que una mujer sepa tanto de ella. Se muestra un poco hostil al principio del encuentro. Blanca, a su vez, es muy respetuosa con Deborah y comprende pronto que no debe seguir preguntándole sobre su pasado. En la segunda parte de la situación, la relación entre ellas se modifica gracias a que Deborah decide abrirse a Blanca e incluso le pide que la acompañe a dar un paseo por Varsovia. En mi opinión, en este momento parece que Deborah busca entablar con Blanca el mismo tipo de relación que el Anciano tenía con la Niña: parece convertirse en su maestra.

Deborah: Si quieres conocer un lugar, tienes que perderte en él. Si quieres comprender cómo funciona, quién manda y quién obedece, si quieres ver la frontera entre la ciudad de los señores y la de los que sólo tienen su cuerpo, tienes que perderte. Nunca tomo notas, pero al volver a casa podría repetir cada uno de mis pasos. Camino lentamente, haciendo memoria, como si tuviese que contar lo que he visto a alguien que me espera. Siento que la gente me mira mal, el que camina despacio y mirando despierta sospechas (...). Desconfía de tus ojos, lo que tus ojos ven esconde cosas. Quédate quieta mientras todo se mueve, échate a un lado, échate atrás. No basta mirar, hay que hacer memoria. Lo más difícil de ver es el tiempo [649].

De esta manera se cierra el círculo o, mejor, continúa el ciclo. Lo que una vez el Anciano le enseñó a la Niña, ésta, ahora anciana, se lo enseña a Blanca, y Blanca, a su vez, legará lo aprendido de Deborah y de su propia experiencia, a otra persona. Así la antorcha del pasado seguirá interpelando al olvidadizo presente.

### 5.5.5. NIVEL SEMÁNTICO

EN *EL CARTÓGRAFO* incluso los personajes episódicos existen de cara al mundo de la significación. Es el caso de Samuel, el hombre que organiza la exposición de las fotos del gueto en la Sinagoga. En este personaje se dibuja una de las esperanzas que alberga el mismo Mayorga con respecto a los inicios de las experiencias de rememoración tan importantes para nuestra sociedad. La manera como aquella historia que quiere ser borrada continúa viva hasta el presente y posibilita el repensar de todo un relato social. Samuel dice tener confianza porque “ni siquiera el diablo es perfecto. Siempre olvida algo, siempre deja un resto” [696]. Esto quiere decir que aunque el brazo totalitario y poderoso de los vencedores busque borrar a los vencidos, siempre quedarán restos imposibles de borrar, que gracias a sucesos inesperados encararán nuestro presente y pedirán ser recordados como se debe. Este mismo personaje es quien abre una puerta de liberación para la tragedia silenciosa que atraviesa Blanca. Además de permitirle indagar más sobre las fotografías, la invita a bailar a un bar llamado “Utopía”, un lugar que según Samuel es muy agradable y sólo bailas si quieres. Es difícil no relacionar este nombre con la palabra libertad y el baile. Samuel propone a Blanca continuar con su proceso de liberación a través del cuerpo, dicho proceso ya empezó antes, en el momento en que Blanca decidió seguir su intuición y caminar en busca de aquellos lugares olvidados de las fotografías.

Pasando ahora a los personajes protagónicos y, por ende, a aquellos que cargan el mayor grado de semantización dentro de la obra, nos centraremos en primer lugar en Blanca. Este personaje busca deshacer el enigma que esconde el mapa que aparece en las fotos del cartógrafo con brújula y de la niña de los lápices. No entiende por qué el mapa de la foto dibuja una ciudad inexistente compuesta por calles de diferentes ciudades. Este personaje representa la necesidad de rememorar la historia y honrar a los espacios y a las personas olvidadas por la historia que escribieron los vencedores y también de esa misma manera reconstruir su pasado. Atravesar la crisis para lograr reconciliarse con sus recuerdos y de esta manera sanarse. Este personaje busca sin descanso que se construya un mapa que evidencie la existencia del gueto, propone dibujar una silueta en las calles de Varsovia en la que se muestre dónde estuvo el gueto en su día y asimismo recordar a aquellos personajes que vivieron en el gueto, como el cartógrafo y su nieta. Quiere que

todos conozcan estas fotos del gueto, y aunque parezca inverosímil, dichas fotos son bellas porque contienen vida [614]. Blanca quiere sacar a la luz ese pasado que ni siquiera su esposo quiere recordar. Al mismo tiempo que busca desvelar el mapa del gueto, busca desvelarse su interior a sí misma, dibujando todos los días el mapa de su propio cuerpo. Este personaje es un símbolo de la valentía que se necesita para abrir y enfrentarse a los agujeros negros del pasado, aquellos agujeros que el poder y la sociedad actual con su exasperante rapidez impiden destapar y transitar. Su ímpetu y fortaleza por buscar un pasado que aparentemente no tiene nada que ver con ella perturba incluso a los espectadores, pero ella, al hacer memoria personal y memoria colectiva a un mismo tiempo, nos da a nosotros como lectores o espectadores de la obra la posibilidad de atravesar dicha experiencia, nos abre una puerta para reflexionar sobre lo importante que es escuchar nuestra intuición, ubicarse en diversos puntos de vista para descubrir las sombras ocultas que se esconden detrás de la realidad aparente y comprender que nuestro presente no está completo si no realiza un constante diálogo con nuestro pasado personal y colectivo.

Con respecto al personaje de Raúl, en mi opinión, Mayorga busca establecer una metáfora de en lo que puede convertirse un humano sin conciencia crítica que está absorbido por completo por el sistema capitalista que nos rige. Raúl es un hombre que sólo vive para y por el trabajo y está obsesionado por trabajar para después gastar su dinero en restaurantes, ropa y hoteles lujosos. Además, este personaje representa la concepción de que hay que acabar con aquello que ya no sirve o ya no es útil. En la escena 7, por ejemplo, cuando Blanca dice: “Ese palacio de Stalin parece el castillo del diablo”, Raúl rápidamente contesta: “Tienes razón. Deberían tirarlo” [612]. Su respuesta demuestra que él tiene la misma concepción de aquellos que, sin ningún problema, demolieron el gueto de Varsovia y sobre él construyeron enormes edificios que anulan por completo el pasado de la ciudad. Sin embargo, no podemos olvidar que Raúl es un personaje mayorguiano que como Montero en *Hamelin* o el Padre en *Angelus Novus* atraviesa por un proceso de reconocimiento de sus errores y hacia el final de la obra intenta resarcir sus fallas y reconstruir aquello que en un principio arruinó.

El Anciano, cuyo nombre lleva el título de la obra, encarna todo lo que para el autor madrileño significa la cartografía y su impresionante similitud con el teatro.

Pregunta el Anciano a su nieta en la escena 5: “¿Qué es un mapa, ciencia o arte?” [609]. Más adelante dice: “En un mapa siempre hay más de lo que su autor creyó poner”. Este parlamento nos recuerda una frase que Mayorga dice de forma constante en entrevistas y coloquios: “Un texto siempre sabe cosas que su autor desconoce”. Añade Mayorga a través del personaje del Anciano:

El mapa hace visibles unas cosas y oculta otras. Los mapas cubren y descubren, dan forma y deforman. Si un cartógrafo te dice que es neutral, desconfía de él. Si te dice que es neutral, ya sabes de qué lado está. Un mapa siempre toma partido (...), la fuerza de un cartógrafo es esa capacidad para mirar y elegir lo esencial. Mirar, escoger, representar: estos son los secretos del cartógrafo [610-611].

De igual manera, hacer teatro es tomar una posición ante la realidad. El teatro, al igual que la cartografía, sirve para denunciar la mentira, la manipulación y la especulación, pero también para mantener el poder, para colonizar las subjetividades de los demás y para mantener las máscaras de la misma mentira, manipulación y especulación que en un principio se busca denunciar. Por demás, los tres secretos que constituyen al cartógrafo valen perfectamente para el hombre que se dedica al teatro.

Sin embargo, más que una similitud entre cartografía y teatro, a través del personaje del cartógrafo Mayorga está manifestando una forma de ser y de ponerse ante la vida propia y la de los demás. Es así como el Anciano usa como instrumento la cartografía para enseñarle a mirar a su nieta a través de un prisma que humaniza al mundo en vez de cosificarlo. Le propone que, a través del mapa que están construyendo juntos, en vez de fijarse en detalles cuantitativos como el taller de zapatos, o cuántos obreros trabajan en él, o cuántos hospitales, camas y médicos hay, que se fije en aquellos judíos del gueto que a pesar de saber que están próximos a su muerte siguen manteniendo la esperanza, enseñándoles a los niños a tocar violín u otra cosa. Acciones que por demás son similares a lo que él está haciendo con su nieta, manteniendo la esperanza mientras le enseña a la Niña a dibujar mapas.

El personaje del Anciano representa el poner por encima de todo la vida de los demás, el sacrificio de las ambiciones personales a cambio de salvar la vida de otros. Prueba de ello es cuando decide entregar su mayor tesoro, los mapas más hermosos que tiene y que dan cuenta de la historia de la humanidad, para que su nieta pueda comer algo

[625]. Luego, en la escena 17, le dice a su nieta que, ya que aprendió a salir del gueto, huya y ayude a alguien a huir porque “Una vida es más importante que todos los mapas del mundo” [628]. También en su escena final le dice a la Niña:

Si todavía hay un modo de escapar, tú lo encontrarás. Es necesario que te salves. No por ti. Por cada uno de ellos. Nadie sabe lo que ha pasado aquí como lo sabes tú. Si puedes escapar, tu deber es contar al mundo lo que has visto. [645]

Dentro de este personaje también se filtra la voz del propio Mayorga, que lanza un grito de consciencia crítica al público cuando en la escena 19 no entiende por qué la gente que está afuera del gueto no hace nada por parar la terrible barbarie que está aconteciendo. Dice el cartógrafo con respecto a aquellos que viven al otro lado del muro: “Pueden dormir, comer, besarse, ¿sabiendo lo que sucede a este lado?” [630]. Es a través de estos parlamentos que la fuerza del pasado atraviesa el tiempo y desestabiliza el presente de aquellos que interpretan la obra y aquellos que la reciben. Pues es evidente que una situación como la que están viviendo estos personajes ficcionales está ocurriendo y ha ocurrido siempre en la historia de la humanidad. A través del cartógrafo Mayorga sacude al público al preguntarle: ¿Realmente pueden vivir tranquilos sabiendo lo que ocurre en Siria? ¿Sabiendo que miles de africanos y refugiados sirios mueren intentando llegar a Europa? ¿Sabiendo que lo que ocurrió en la segunda guerra mundial está sucediendo ahora en distintos puntos del mundo?

Por último tenemos el personaje de la Niña, que, en mi opinión, viene de dos obras anteriores del dramaturgo. Siempre lleva un nombre genérico, a excepción de *Himmelweg*, que al final de la obra sabemos su nombre. Esta Niña nace en *Angel Novus*, luego salta a *Himmelweg* y desemboca en *El cartógrafo*. Es una niña de edad similar en las tres obras, cuya principal característica es ser la heroína de la trama, aquel personaje que por encima de todo lucha desde su visión infantil en contra de la manipulación, el poder y la especulación. Estas tres niñas están dotadas de una fuerza extraordinaria, las tres atraviesan en estos dramas experiencias trascendentes que, en mi sentir, redimen la condición humana, la colman de esperanza y sobre todo proponen una reflexión en torno al papel de los niños en nuestra sociedad, que muchas veces son una figura subestimada y no cuentan en el momento de construir la concepción colectiva de mundo que encarnamos como individuos y como sociedades. Sin embargo, aunque en *Angel Novus* y en

*Himmelweg* el personaje tiene rasgos de fuerza, habilidad y sabiduría precoz, es en *El cartógrafo* donde lectores y espectadores somos testigos de todo el camino del héroe, su maravillosa transformación al atravesar un largo periodo de peligros y desgracias que lo llevan a revelar su verdadero carácter, e incluso somos testigos de su adultez y de su vejez.

Con la Niña de *El cartógrafo* presenciamos cómo este personaje comienza siendo un crío muy curioso y hábil que ama a su abuelo, y a medida que la guerra empieza a recrudecerse, esta curiosidad infantil se va transformando en una alarma contra la barbarie, barbarie que, aunque sea extrema, ella con un pensamiento quizás visionario no puede dejar de ver y retratar en su mapa. Uno de los rasgos más llamativos de este personaje es su particular manera de mirar la realidad, es una niña que pasa de asombrarse por la belleza de los mapas que alberga como un tesoro su abuelo, a asombrarse por el proceso de deshumanización de los alemanes para con su cultura. El análisis que la hermana de Tarwid hace del mapa que la Niña construyó se puede utilizar también como retrato íntegro del personaje y de su transformación durante su infancia. La hermana de Tarwid se refiere al mapa como un documento aparentemente ingenuo pero excepcional, en donde lo extraordinario es la mirada desde la que fue trazado. La forma en la que está hecho, al igual que el diario de Anna Frank, evidencia el proceso de maduración de su creador, aunque siempre está presente el asombro infantil ante lo que está viviendo. Dice la hermana de Tarwid: “El autor va haciéndose consciente de que está siendo cartógrafo de su propio cerco. Y de que no está haciendo un mapa para sus contemporáneos, sino para nosotros” [622]. La mirada particular de este personaje, desde que comienza a narrarle al abuelo las barbaridades que ahí afuera están sucediendo, se centra sobre todo en lo que sucede a los niños antes y durante el holocausto:

Niña: “Torneo infantil de ajedrez” [623], “Un niño roba un pan a una vieja, la gente lo persigue, se lo mete en la boca antes de que lo cojan (...), en la escuela no tenemos tizas” [624], “Se llevaron a los niños del orfanato del doctor Korczak, el doctor subió al tren con los niños” [628], “A los niños se los llevan a todos, los médicos del hospital de Stawki dieron veneno a sus niños para que no se los llevarasen (...). Los que no tienen número sólo salen de noche, a los niños les ponen inyecciones para que no lloren” [629], “La tía Vera ha dado a luz un niño” [630].



Esta empatía por los niños le seguirá acompañando toda su vida, al igual que su inquebrantable actitud ética. En la escena 26 nos enteramos de que aquella Niña valiente del gueto se llama Deborah, que ahora tiene 35 años y es una reputada cartógrafa que trabaja para el Servicio Cartográfico del Gobierno Polaco. Reconocemos que es la Niña adulta por todos los datos que hemos mencionado anteriormente, que conectan ambos personajes y además porque es una gran profesional de la cartografía y quiere renunciar a su trabajo para dedicarse a construir mapas para niños, en vista del atropello que está cometiendo el gobierno polaco al falsificar sus mapas.

Uno de las características que hacen de este personaje, y de todo el proceso de crecimiento que nosotros como lectores y espectadores presenciamos, uno de lo más interesantes y polisémicos de la dramaturgia mayorguiana, es que es un protagonista que de dos formas distintas ha padecido los abusos del poder por parte de los totalitarismos. Cuando niña sobrevivió al holocausto nazi y siendo adulta debe enfrentarse a la presión que sobre ella ejercen los comunistas de la Unión Soviética. Presión que por demás es similar a la que tiene que aguantar Boris Spasski por la federación rusa de ajedrez y que tan magistralmente construye Juan Mayorga en su obra *Reikiavik*. A Deborah el gobierno comunista le echa en cara que ha invertido mucho dinero en su formación, le reclama no ser consciente del gran “enemigo” que los vigila y por último la amenazan diciéndole que si se va de su “casa” se convertirá en sospechosa y será espiada por cualquier paso que dé. Estas tres tácticas son la mismas que aplican en Boris Spasski para que gane el campeonato de ajedrez en Islandia. La escena 29 es la consecuencia de su renuncia y el testimonio de que ha estado siendo perseguida y espiada por el gobierno comunista durante 14 años. En esta escena Deborah tiene 49 años y es visitada por un informante del gobierno que la interroga porque encontraron en casa de un hombre que huyó a Occidente un mapa hecho por ella. También sospechan que un mapa hecho por ella, intitulado “La Varsovia de Gombrowicz”, es realmente un plano que señala “los lugares de los que debería apoderarse una revuelta para dominar a Varsovia” [639]. Por último le anuncian que a unos terroristas que pusieron una bomba que mató a un hombre los encontraron cargando otro de sus mapas titulado “La Varsovia de Chopin”. Luego Deborah vuelve a aparecer en la escena 31, ahora con más de 50 años, rogando que la dejen ir a la guerra de Sarajevo para poder construir mapas que ayuden a huir a las víctimas de la guerra.

Finalmente a Deborah la conocemos a los 77 años en su encuentro con Blanca. Es un personaje que conocemos a los 7, a los 35, a los 49, a los 59 y a los 77, vive en carne propia la segunda guerra mundial, el régimen comunista soviético y busca ir a la guerra de Bosnia para salvar a las víctimas. Este pasado nos lleva directamente a acordarnos de Harriet, la protagonista de *La tortuga de Darwin*. Ambos personajes, seres femeninos que han atravesado las guerras y los regímenes más atroces y que siempre han estado del lado de las víctimas, poniendo en riesgo su vida para mantener la esperanza de una humanidad distinta, llevando a costas el sufrimiento de los cuerpos olvidados, aquellos que no importan, aquellos que no tienen nombre, dos sobrevivientes guerreras que anteponen su vida ante la salvación de otras víctimas.

En última instancia sería interesante detenernos en la decisión que Mayorga toma de hacer negar al personaje de Deborah su historia de infancia. Es una decisión provocadora que un personaje ficcional manifieste que la misma ficción en la que está inmerso no existió. Esta decisión desestabiliza al lector o espectador de la obra, que puede llegar a pensar que todas las escenas del Anciano y la Niña, como Deborah dice, no existieron nunca y acto seguido preguntarse: y si no existieron en esta ficción, ¿qué sentido quiere darle Mayorga a la obra para contar dicha historia? O si Deborah no es la Niña, ¿por qué es importante incluir a este personaje en la trama? En mi opinión, las respuestas a estas preguntas interesan poco, lo valioso de que sean formuladas es que el texto logra desestabilizar al espectador, le hace plantearse interrogantes que conducen a un terreno misterioso: si es una ficción, ¿por qué nos interesa si aquella historia del Anciano y la Niña fue real? ¿Sirve el concepto de la realidad dentro de un universo ficticio? Esta decisión desplaza hacia un nuevo lugar al receptor de la obra, un mecanismo que muy pocos textos dramáticos convencionales contemporáneos logran. Al final, el texto mismo responde a nuestras preguntas. Deborah, a quien indudablemente tenemos que relacionar con el pensamiento de Juan Mayorga, le dice a Blanca: “¿Qué importa si la niña existió o no? Pudo existir. Pero usted quiere algo más, usted quiere salvar a la niña. O al menos salvar el mapa, asegurarse de que todo aquello no fue en vano” [647]. Esto quiere decir que la veracidad o no de un suceso pasado no interesa, lo que concierne es que este suceso, sea ficción o realidad, está provocando un movimiento

en el espectador, está despertando su necesidad de iniciar un proceso similar en su propia vida, en su entorno social, en su historia más próxima.

#### **A) LA ELIPSE COMO ESTRUCTURA DRAMÁTICA**

ESTAMOS ANTE OTRO texto mayorguiano que pone en funcionamiento el eficaz procedimiento de la elipse matemática. En *El cartógrafo* Mayorga pone en diálogo a la Varsovia de 1940 con la actual. Una mujer, cuyos impulsos por entablar dicho diálogo desconoce, es quien conecta hilos con aquel pasado, en su mayoría anulado y que no tiene pretensiones de ser recordado. En la primera escena Blanca le dice a su esposo que no ha llegado a la cita acordada porque ha perdido la noción del tiempo [603]. Estas señas del pasado la hipnotizan, pierde su móvil, olvida para dónde iba, es absorbida por el misterio que encierran la sinagoga y las fotos que en ella se exhiben. Al principio de la obra el espectador ignora por qué Blanca está tan empeñada en traer a la memoria los lugares donde fueron tomadas las fotos de la exposición. Incluso el espectador, en mi opinión, llega a confundirse al ver como poco verosímil el hecho de que Blanca no responda a casi ninguna de las preguntas de su marido. Está completamente desconectada del mundo real, en función de aquellas señales del pasado. Más tarde encontramos la razón de dicha desconexión, entendemos que -al buscar las señales de la historia- Blanca está, al mismo tiempo, buscándose a sí misma y recuperando sus memorias dolorosas para vivir un proceso de sanación junto con la ciudad.

Esta elipse dramática se juega intercalando la presencia de cada uno de los focos (Varsovia actual y Varsovia de 1940) en cada escena. La primera escena corresponde al momento actual, y la segunda, a aquel momento distante. Y así sucesivamente. No obstante, en la escena 6 los focos se hacen simultáneos en escena. Dice la acotación: Blanca camina siguiendo un mapa. La Niña mide distancias con sus pasos [612]. Ambos personajes recorren un mismo espacio con 70 años de diferencia, si tomamos por “actualidad” el año en que se publicó la obra. La primera probablemente recorre los pasos que la segunda inmortalizó en el mapa dibujado hace siete décadas. El intercambio de tiempos entre pasado y presente sigue sucediéndose hasta la escena 15, cuando vuelven a convivir, pero en este caso con un tiempo más: el tiempo del personaje de Deborah, que aparece por primera vez en escena en esta imagen. Estamos ahora ante

tres focos: el primero, de 1940, “la Niña mide distancias con sus pasos”; después, el presente, “Blanca dibuja en la tierra un mapa”; y luego, el tercer tiempo -que aún desconocemos-, “Deborah camina sin rumbo” [626]. Esta simultaneidad de espacio-tiempo en escena nos recuerda el juego que el mismo dramaturgo establece en *El chico de la última fila*. La coexistencia de varias escenas en un mismo escenario conduce al contraste de los focos que pretende poner en diálogo Mayorga. Hace que el espectador y el lector pongan a dialogar a estos personajes que en la realidad del drama no se conocen, aunque inconscientemente se buscan. La siguiente escena en que se mezclan dos espacio-tiempos es la 20: en esta ocasión aparecen en el diálogo simultáneo dos personajes que no habían aparecido antes en este tipo de escenas: en el tiempo presente, Raúl que “observa la silueta vacía de Blanca”, y en el pasado, el Anciano con su nieta que al sonido del silbato nazi “se tienden en el suelo, boca arriba, inmóviles” [630]. Es la segunda vez en que Raúl se interesa por el juego de la silueta y surge una correspondencia entre la silueta de Blanca y los cuerpos del Anciano y la Niña, tirados en el suelo.

Este diálogo, algunas veces intercalado y otras simultáneo, entre pasado y presente, es bruscamente interrumpido en la escena 26. Allí Juan Mayorga instaura un tiempo nuevo en la obra: ya no es la Varsovia de 1940 ni la Varsovia del presente, sino la Polonia comunista de 1968, donde la Niña, como dijimos antes, ha crecido y ahora es Deborah, una cartógrafa reputada de 35 años que se enfrenta contra el gobierno para el que trabaja. Desde este momento la estructura presente-pasado o de simultaneidad se rompe por completo, pues el autor decide hacer crecer, como elemento dramático, el personaje de la Niña, que lo veremos en 4 tiempos más: en 1968, como ya dijimos; en 1982, siendo perseguida por el gobierno comunista; en 1992, luchando para viajar a Sarajevo a salvar vidas; y en 2010, ya jubilada, cuando se encuentra con Blanca. Nuestros tiempos anteriores (Varsovia de 1940 y el de la ciudad actual) siguen vivos, pero ahora el abanico se amplía y la estructura de la obra se torna un rompecabezas que, en una primera lectura, puede resultar confuso. No obstante, este juego extremo de tiempos le otorga vértigo dramático a la obra, consiguiendo perder al espectador y, al mismo tiempo, hacerlo investigador de una nueva cartografía. Es decir, así como Blanca cartografía su vida en busca de un mapa que sintetice su esencia, así como la Niña y el Anciano construyen un mapa de lo que fue el gueto de Varsovia, el espectador, a medida que lee la

obra, va construyendo el mapa que la conforma y, al mismo tiempo, reconociendo puntos de ese mapa teatral que tocan de manera íntima a su propia cartografía. Esta es, quizás, la magia de esta obra, un dispositivo que, a manera de cartografía dramática y a través de su estructura “caótica”, logra generar una fuerte experiencia en el espectador.

Otra clave de la genialidad de este texto -que, sin duda, se fortalecerá en la realización escénica- es el juego entre las escenas mudas. Al analizar todo el texto, comenzamos a ver que existe un diálogo entre las acciones físicas de las siguientes escenas: las fotos de las escenas 2 y 4 que, a manera de *Tableau vivant*, retratan por primera vez a la Niña y al Anciano. La escena 6, en que Blanca camina siguiendo un mapa y la Niña mide distancias con sus pasos; la escena 16, en que la Niña vuelve a dibujar distancias con sus pasos, Blanca dibuja en la tierra un mapa y Deborah camina sin rumbo; la escena 18, en que Blanca observa su silueta vacía; la escena 20, en que Raúl observa la silueta de Blanca cuando suena un silbato que hace que el Anciano y la Niña se tiren al suelo; la escena 24, en que el Anciano hace lo mismo estando solo; la 28, cuando vuelven, el Anciano y la Niña, a tenderse en el suelo mientras Blanca dibuja su silueta; y por último la escena final, en que la Niña, al hacer puntos en el reverso de una baldosa, nos muestra el lugar secreto donde estaba guardando el mapa del gueto de Varsovia. Vemos entonces una relación entre los personajes de 1940 cuando se acuestan en el suelo y cuando Blanca dibuja su silueta, tendida también, con el fin de reconstruir su mapa interior. Pareciese que Blanca hace un ejercicio profundo de intuición, un intento por lograr conectarse con aquellos cuerpos de 1940 que le ayudan a dar forma al mapa de su vida. El abuelo y la Niña se convierten, quizás, en guías que la conducen a transitar por su propia crisis, tanto de manera consciente como inconsciente. Blanca construye -al igual que lo hicieron el Anciano con su familia y Deborah con muchos artistas- un mapa bibliográfico. Hay un parlamento del personaje de Deborah en la escena 29, que en mi opinión tiene mucho que ver con esta correspondencia entre escenas mudas. Dice Deborah: “Resulta asombroso comparar algunos de estos mapas. Ver cómo hombres separados por siglos eligen las mismas calles, los mismos rincones” [639].

Este fenómeno que Mayorga busca explorar se podría relacionar con el concepto de sincronicidad propuesto por Jung, en el que ocurre una “coincidencia temporal de dos o más sucesos relacionados entre sí de una manera no causal, cuyo contenido significativo

sea igual o similar”. Esto supone “la simultaneidad de determinado estado psíquico con uno o varios sucesos externos cuyo sentido parece paralelo al estado subjetivo momentáneo” [Jung, 2004: 436]. Dicho de otro modo, la sincronicidad consiste en una coincidencia tan significativa que no podemos creer que sea solo casualidad: un fenómeno que nos deja impresionados y que, intuimos, guarda un significado profundo que debe ser, para nosotros, desvelado. ¿Por qué Blanca se sintió atraída por esa sinagoga? ¿Por qué tuvo la necesidad imperante de investigar a fondo la historia oculta de aquellas fotos y del gueto de Varsovia? ¿Por qué dibujó tantas veces su silueta en el suelo? ¿Por qué decidió caminar por las calles de Varsovia buscando lugares de aquel mapa que ella, sin saber por qué, sentía tan cercanos? Todas estas conexiones no tienen una razón lógica que las explique, son coincidencias significativas y fundamentales que si Blanca no hubiese seguido con intuición despierta, no le hubiesen abierto las puertas al encuentro con Deborah, a la reconciliación con Raúl y al duelo por la muerte de su hija, Alba.

## **B) LA POTENCIA DRAMÁTICA Y SIMBÓLICA DE LOS OBJETOS**

*EL CARTÓGRAFO* ES una obra que brota del testimonio que albergan los objetos del gueto de Varsovia. En ninguna obra de Mayorga esta dimensión objetual es tan importante. Las fotos, los mapas, los instrumentos de cartografía: todos hacen explotar de manera vertiginosa el pasado para Blanca. La importancia que adquieren los objetos en *El cartógrafo* podemos relacionarla con la obra *Cuando deje de llover*, del dramaturgo australiano Andrew Bowen, en la que se cuenta la historia de tres generaciones de una misma familia que van legando a la posteridad objetos que están ligados a los sucesos más determinantes de su tradición. Los objetos de ambas obras no sólo tienen el poder de convocar y encerrar la memoria de los humanos; tienen, también, un valor simbólico indiscutible. Todos ellos cargan con la esencia de las actitudes humanas. En *El cartógrafo*, las fotos y los mapas son, sobre todo, metáforas de resiliencia, testimonios eternos del poder de regeneración de la humanidad.

En este apartado nuestro objetivo es tejer la historia de la obra al hilo de los objetos que aparecen en ella, y ver cómo son los objetos y la potencia de memoria que albergan en su interior, lo que va conduciendo la acción dramática de toda la pieza.

El detonante del misterioso y doloroso camino que Blanca decide recorrer comienza en una sinagoga de Varsovia, que no fue destruida por los alemanes en la Segunda Guerra Mundial porque la utilizaron como establo [604]. En la sinagoga hay una exposición de fotografías de esta zona de la ciudad cuando era gueto. Blanca va a los lugares donde tomaron las fotos, ya no queda nada. El primer lugar está sepultado por unas torres de apartamentos del periodo comunista, y el tercero, donde empezó la rebelión, no indica nada. Los pocos monumentos que recuerdan a los judíos del gueto están perdidos entre las viviendas. Lo particular de estas fotos es que retratan momentos felices de la vida en el gueto. La exposición debe ser suspendida porque muchas personas discuten sobre la pertenencia de las mismas: el obrero que las encontró en una caja de latón, el dueño del terreno donde aparecieron y un alemán que dice que fue su padre el autor de las mismas [606]. El gueto que aparece en las fotos no sólo ha sido sepultado por otras construcciones, sino que la ciudad y su historia han sido ahogadas por “el progreso”. Dice Blanca, en la escena 7 -en la que están ella y su marido mirando la ciudad desde una terraza-: “No veo nuestra casa”, y le responde Raúl: “Sigue mi mano. El anuncio de Sony. El estadio. La cubierta de vidrio del centro comercial. Detrás de aquella masa de árboles, ahí está.” [612]. Más tarde dice Blanca: “Esa torre azul, ahí estaba la gran sinagoga. Después de la guerra levantaron ese edificio de oficinas. Ahora es la central del Peugeot” [613].

La antigua Varsovia no ha sido sólo sepultada por las nuevas construcciones: ha sido colonizada por el comercio, “el progreso” al que nos referimos antes. Sin embargo, Blanca no abandona su obsesivo empeño por construir un mapa del gueto y por encontrar el mapa que -ella supone- dibujó el cartógrafo que vivió en aquella época (en una fotografía se le ve con un mapa de fondo). En las antípodas del mapa que habría dibujado el cartógrafo con ayuda de su nieta para dejar testimonio de la vida en el gueto, están los mapas que le muestra Marek a Blanca en la escena 9: entre ellos, uno hecho por los nazis que “está lleno de información interesante: zonas policiales, número de habitantes por edificio”. Y añade Marek: “El mapa más exacto siempre lo hace el enemigo. El gueto desde el punto de vista de los asesinos” [616].

La escena 13 es donde la dimensión objetual de la obra crece. Blanca, continuando con su objetivo de encontrar aquel mapa hecho por el cartógrafo, va a un anticuario y allí

la recibe Tarwid, el hombre que recolectó objetos del gueto desde niño. En mi opinión, esta es una de las escenas más emotivas de la obra, no sólo por la conexión emocional de Tarwid con dichos objetos sino porque aparecen algunos que hacen parte de la acción dramática del pasado construido en la obra y ahora del presente en que Blanca busca incansablemente. Por fin aparece el mapa que ella está buscando: es el número 17 de los 581 objetos que conserva Tarwid. Tarwid le comenta a Blanca que cada objeto tiene una ficha, la del mapa dice lo siguiente:

“En su aparente ingenuidad, este es un documento excepcional. Un depósito de información sobre la vida del gueto. Obsérvese el detalle con que se representan la oficina de préstamos, el gimnasio o el teatro. También escenas de la vida cotidiana y sucesos relevantes para la comunidad. Presenciamos la historia del gueto en una sola imagen, desde que se decretó el confinamiento hasta el final de la guerra, tal y como se veía desde dentro. Pero lo más extraordinario es la mirada desde la que fue trazado. Hay elementos muy toscos y otros más estilizados, como si el cartógrafo se hiciese adulto mientras elabora el mapa. Pero siempre aparece el asombro infantil ante lo que está presenciando. Véase de qué modo el autor refleja que el espacio limitado por el muro se reduce más y más. El autor va haciéndose consciente de que está siendo cartógrafo de su propio cerco. Y de que no está haciendo un mapa para sus contemporáneos sino para nosotros” [622].

En este momento es cuando Blanca se da cuenta de que aquel mapa lo hizo la Niña durante todo el tiempo que vivió en el gueto, y no el abuelo como ella pensaba. Tarwid dice que cuando encontró el mapa se le desmigajaba en los dedos. También en esta escena aparecen el “Teodolito” y la brújula, ambos objetos del Anciano que la Niña utilizó para dibujar el mapa. Tarwid cuenta que se los trajo un alemán que era fotógrafo del ejército. Tomaba fotos por obligación y por diversión y algún día se encontró a la Niña y le quitó los objetos [623]. Según la hermana de Tarwid, el mapa también marca el día de la muerte de la Niña, pues hay una calle en la que el trazo se interrumpe bruscamente. Quizás ese fue el momento en que la encontraron.

Otra escena en que se pone de manifiesto el poder simbólico de los objetos y su valioso testimonio en el tiempo, es la escena 35, el encuentro entre Deborah y Blanca. Blanca logra, por fin, encontrarse cara a cara con aquella presencia humana que a través de fotos y mapas la impulsó a tomar el misterioso camino al que la condujo su intuición. Se encuentra con aquella niña que dibujó el mapa del gueto y con todos los mapas que ella ha ido construyendo a lo largo de su vida, mapas que simbolizan tanto su resistencia



como su manera de observar la realidad. El primer objeto que irrumpe desde el pasado hacia la escena es el mapa que el Anciano le pedía a su nieta que hiciese con base en el cuento *El gato con botas*. Este mapa, en mi opinión, es un símbolo de amor y de enseñanza; en él está la huella de la consagración de un hombre a sus descendientes, un hombre que hizo hasta lo imposible por mantener vivo un conocimiento precioso para el devenir de lo humano. El objeto, con el paso del tiempo, se curte con el recuerdo y se transfigura en símbolo. No obstante, es curioso que nosotros, como espectadores privilegiados del acontecimiento, podamos identificar la potencia simbólica del mencionado mapa, pero Blanca, en cuanto a personaje de la trama, no lo puede hacer: sólo lo intuye. Luego de este primer mapa también los objetos tienen tal carga de los acontecimientos en que “han participado”, que son capaces de desestabilizar el presente. Cuando Blanca le muestra las fotos de la exposición y el mapa del gueto a Deborah, ésta inmediatamente los rechaza y niega radicalmente su pasado e incluso -partiendo de la hipótesis de que Deborah es la Niña- inventa toda la historia de aquel mapa que presuntamente creó un niño o niña en la pared, hecho en una casa que se construyó después de la guerra [647]. Al final aparece el mapa que ella hizo de Sarajevo, en contraposición al de los francotiradores y otros mapas que tienen como único objetivo ayudar a aquellos hombres que bajo regímenes nacionalistas no son ciudadanos. O si formalmente lo son, no les respetan sus derechos, ya sea por una guerra o por racismo, etc.

Los objetos del pasado en esta obra, además de ser testimonio de lo sucedido y ser capaces de interpelar el presente, sirven -en el universo pasado que construye la obra- para que los personajes puedan sobrevivir. En el momento en que todo recrudece y se agrava en el gueto, y ya no queda comida, el abuelo le propone a la nieta que vaya a la tienda del viejo Sznepman y cambie los mapas de su carpeta roja por alimentos. A su vez, el padre de la Niña cambiará la máquina de coser de su madre [625] por comida para su hija.





**F8. Elena Rivera interpretando a Cecilia en el Montaje de *El arte de la entrevista* dirigido por Juan José Afonso. Fot. Archivo Televisión Española.**

## **5.6. EL ARTE DE LA ENTREVISTA**

### **5.6.1. ANÁLISIS, POR ESCENAS, DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA DE LA OBRA**

**Lugar**<sup>39</sup>: Jardín de la casa de Cecilia y Paula.

#### **Escena I**

**Personajes:** Cecilia y Paula.

Paula intenta convencer a su hija de que se quede esta tarde cuidando a su abuela, porque ella tiene que salir. Cecilia no puede porque debe hacer una tarea del instituto y la tiene que entregar esa misma noche. Para convencer a Cecilia, Paula le dice que alguien tiene que estar en casa porque va a venir un hombre a acompañar a Rosa y no se le puede dejar solo. Como esto no convence a Cecilia, la madre cambia de estrategia y comienza a hablar mal del instituto y de las tareas fáciles -como esa entrevista que le asignaron a Cecilia. Esta busca demostrarle a su madre que no es una tarea fácil. Paula le promete que volverá antes de las seis, Cecilia se niega y anuncia que irá a entrevistar a la tía Concha. Paula busca convencerla de que la tía Concha es poco interesante y le propone que entrevista a la abuela Rosa. Cecilia se niega, entonces Paula le confiesa que irá a verse con su ex-esposo (padre de Cecilia). Ésta, entonces, acepta quedarse, pero le exige a su madre que regrese antes de las seis.

#### **Escena II**

**Personajes:** Cecilia y Rosa.

Cecilia busca, a través de una entrevista con la cámara, que su abuela le cuente secretos de su pasado. Rosa desea seguir recordando lo que vivió en el pasado con Adrián (su ex-amante). Cecilia, para alcanzar su propósito, le hace preguntas muy personales y cuando Rosa comienza a dudar sobre lo que responde, intensifica su cuestionario hasta conseguir que su abuela le cuente sobre Adrián. A Rosa, por momentos, le es incomodo recordar e intenta muchas veces evadir las preguntas, pero cuando los recuerdos vuelven a iluminarle la cabeza, la felicidad porque eso está ocurriendo, hace que siga relatando la historia oculta.

#### **Escena III**

**Personajes:** Cecilia, Rosa y Mauricio.

---

<sup>39</sup> Será este mismo lugar durante toda la obra.

Mauricio llega a casa para trabajar con Rosa. Cecilia desea que se vaya para poder seguir entrevistando a su abuela y para esto le hace creer a Mauricio que su abuela no se siente bien. No obstante, Rosa quiere que la persona que está en la puerta entre. Mauricio entra “aunque Cecilia no se lo pone fácil” [696]. Como Mauricio entra, Cecilia se va rápidamente de escena deseando ver lo que acaba de grabar. Mauricio se queda trabajando con la abuela en el jardín.

#### **Escena IV**

**Personajes:** Mauricio y Rosa.

Rosa empieza los ejercicios de fisioterapia con Mauricio. Éste desea saber por quién lo confundió Rosa cuando le tiró el vaso en la cabeza, la semana pasada. Por su parte, Rosa desea que Mauricio la comience a entrevistar con la cámara para así continuar recordando. Mauricio acepta. Luego de la entrevista, bailan.

#### **Escena V**

**Personajes:** Mauricio y Cecilia.

Cecilia entra de repente e interrumpe el baile entre Rosa y Mauricio, “Rosa mira a Mauricio con extrañeza. Se aparta de él y, sin dejar de mirarlo, entra a la casa” [700]. Mauricio desea que Cecilia lo escuche acerca de su nueva actitud para con Rosa. Cecilia, por su parte, entrevista a Mauricio con el fin de encontrar su “grieta”. Mientras tanto, bailan.

#### **Escena VI**

**Personajes:** Mauricio, Cecilia y Paula.

Al darse cuenta de que Paula los está mirando, Cecilia y Mauricio dejan de bailar y Mauricio suspende la música. Paula desea saber por qué Cecilia la llamó para que viniera con urgencia mientras estaba en el encuentro con su padre. Cecilia desea que su madre vea cuanto antes la entrevista que le acaba de hacer a la abuela. Paula entra a la casa.

#### **Escena VII**

**Personajes:** Mauricio y Cecilia.

Cecilia intenta seducir a Mauricio mientras baila. Mauricio se niega y en contraposición coge la cámara y empieza a entrevistar a Cecilia con la misma intención con que ella, en un principio, lo entrevistó a él. Mauricio logra intimidar a Cecilia con la entrevista al preguntarle por su padre y al preguntarle: ¿a qué le tiene miedo? [704]. Al final, Mauricio se deja seducir por Cecilia y acepta bailar con ella poniéndole una mano en la cadera.

### **Escena VIII**

**Personajes:** Mauricio, Cecilia y Paula.

Paula entra en escena, detiene la música y le exige a Mauricio que se vaya. Mauricio no quiere irse porque no ha acabado los ejercicios con Rosa, pero Paula lo vuelve a echar molesta con la situación. Mauricio no se quiere ir sin antes hablar con Rosa. Paula vuelve a oponerse. Cecilia intercede en el conflicto disculpándose con Mauricio por los nervios de su madre. Paula cambia de opinión e invita a Mauricio a pasar a la habitación de Rosa.

### **Escena IX**

**Personajes:** Cecilia y Paula.

Paula desea que Cecilia destruya la entrevista que le hizo a Rosa. Cecilia se opone. Para lograr su objetivo, Paula intenta convencer a su hija de que toda aquella historia es una invención de Rosa. Cecilia, no obstante, sigue defendiendo que esta historia es la que Rosa ha querido contar. Paula, entonces, le advierte que esa entrevista es muy dañina para la familia. Cecilia se arrepiente de habérsela mostrado a Paula y ésta la amenaza diciéndole que si no la destruye, lo hará ella. Como Cecilia sigue oponiéndose, Paula le hace una entrevista con el fin de convencerla de que muchos recuerdos pueden ser inventados. Cecilia, entonces, le quita la cámara y comienza a entrevistar a Paula en busca de su “grieta” y para convencerla de que no hay que destruir el testimonio que quiso contar Rosa en la entrevista. No obstante, Paula sigue oponiéndose.

### **Escena X**

**Personajes:** Paula, Mauricio, Rosa (dormida) y Cecilia.

Paula, con el fin de quedarse a solas con Mauricio, menciona que sobre el armario de su cuarto hay una caja con los dibujos que su madre les hizo, a ella y a Concha, en su supuesta estadía en el hospital. Cecilia sale de escena en busca de los dibujos. Al quedarse solos Mauricio y Paula, ésta desea que Mauricio se vaya para poder tener una conversación con su madre. Para lograr su propósito, Paula busca que Mauricio vea lo ilógico que es volver a trabajar con Rosa después de que esta lo maltrató y humilló [712]. Luego busca denigrar del trabajo de Mauricio. Éste, por su parte, quiere que Paula lo respete y también busca defender a Rosa de su hija, al entrometerse en el tema de la entrevista. Por último, Paula amenaza con llamar a la policía si Mauricio no se va, pero éste se sigue oponiendo. Mauricio parece evadir el conflicto; mejora su relación con Paula al pedirle que utilice el florete de esgrima para grabar el sonido en su reproductor. Esta acción desencadena una conversación sobre Springsteen. Paula busca, entonces,

convencer a Mauricio de que vaya a conocer a su ex-esposo, que es el fan numero uno de Springsteen. Mauricio es convencido por Paula y se va de la escena.

### **Escena XI**

**Personajes:** Rosa y Cecilia.

Rosa, al hacerle una entrevista a su nieta, desea experimentar qué se siente estar al otro lado de la cámara, cómo es preguntar, qué preguntar. Cecilia, por su parte, responde a sus preguntas y desea saber si su abuela está de acuerdo con que ella muestre la entrevista de Rosa, en clase o no. Rosa acepta que Cecilia publique su entrevista y ésta lo hace.

### **Escena XII**

**Personajes:** Rosa y Paula.

Al Paula convencer a Cecilia de que vaya en busca de su padre, por fin Rosa y Paula se quedan a solas. Paula, haciéndole una entrevista a Rosa, desea que su madre niegue aquella aventura que dice haber tenido con un amante y que acepte que estuvo hospitalizada durante cinco meses. Rosa no acepta esta versión. Para cumplir su propósito, Paula busca que su madre acepte que tiene alzheimer. Como Rosa se niega, Paula busca hacerla sentir mal porque si la historia del amante fuese cierta, las abandonó, a Concha y a ella, cuando eran niñas, durante cinco meses. También Paula, intenta hacerle preguntas complicadas a su madre sobre el pasado, para que ella, por razón de su enfermedad, no pueda responder y así Paula pueda hacerle creer que su aventura amorosa fue una mentira. Como Rosa no acepta toda la suposición de Paula, ésta, entonces, parece desistir de su objetivo y se resigna. En ese momento es Rosa quién pasa a hacerle una entrevista a Paula. La anciana, mediante la entrevista, desea que Paula le explique por qué siempre Concha ha sido tan distante con ella. En el momento en que a Rosa se le acaban todas las preguntas, Paula decide revelarles que ella desde niña descubrió el amorío que tuvo su madre con el relojero Adrián y que fue ella quien le pidió a un amigo que le rompiera el brazo a ese amante. Rosa, estupefacta, recrimina semejante acción. Paula se defiende diciendo que lo hizo para proteger a su familia y, acto seguido, busca hacer sentir mal a su madre contándole que durante su ausencia, ellos tres, gracias a la esgrima, fueron muy felices, además de que su padre se enamoró de la profesora cubana de esgrima y fueron amantes durante 15 años. Paula se dispone a abandonar a su madre pero ésta intenta manipular a su hija diciéndole que ella le prometió a su padre que nunca la abandonaría. Paula de todos modos se marcha. Rosa se queda sola hablando frente a la cámara como si continuara contestando las preguntas de una entrevista.

### 5.6.2. REPARTO, CONFIGURACIÓN Y GRADOS DE REPRESENTACIÓN

*EL ARTE DE LA ENTREVISTA* es la única, de las obras extensas de Mayorga, en la que predominan los personajes femeninos: en total, tres mujeres y un hombre. Es una obra de reparto reducido y cerrado como otras del autor (*Cartas de amor a Stalin*, *El crítico* o *Reikiavik*). Justamente, por dicha estructura concentran en pocos personajes los conflictos de la trama lo que, por tanto, refuerza el carácter sistémico de las mencionadas obras. La trama sucede en un solo espacio y ocurre en tiempo real; es decir, el tiempo de la obra es el mismo de la representación. Predominan en la obra las configuraciones de dúos, que aparecen en ocho de las XII escenas. La configuración plena se establece solo al principio de la escena X y las otras tres escenas, corresponden a una configuración de trío (III, VI y VIII). En estas escenas, uno de los tres personajes (en la primera, Rosa, y en las dos siguientes, Cecilia) se convierte en mediador de los conflictos para cada situación.

*El arte de la entrevista* es, también, una de las obras largas de Mayorga que menos escenas tiene. No obstante, su extensión es similar a la de *El cartógrafo* o a la de *Reikiavik*. Esto se debe a que la duración de cada configuración o de cada escena es mucho mayor que las escenas de las otras obras mencionadas.

Con respecto a los grados de representación, además de los cuatro personajes patentes de la obra, inciden en ella tres personajes ausentes y uno que podríamos denominar ausente-latente. El primero de los ausentes es Adrián, ex-amante de la abuela Rosa, al que ella había olvidado pero que ahora, gracias a la cámara, lo recuerda. Era un hombre que arreglaba relojes; a ella se le dañó el reloj que le regaló su marido y fue a arreglarlo donde Adrián. Según Rosa, mientras Adrián trabajaba le gustaba oír, en la televisión, los diálogos de las películas y lo que a ella más le gustaba de él eran sus manos. Al parecer, mientras duró el romance, el esposo de Rosa se dio cuenta y le rompió el brazo a Adrián. Y éste le pidió a ella que huyeran juntos al extranjero; cuando ella se decidió, él ya se había ido: “Al día siguiente, dejo a las niñas, corro todo lo que puedo, pero las ventanas están cubiertas de periódicos” [695]. Luego, el hermano de Adrián le entregó a Rosa un mapa que indicaba donde estaba viviendo su amante. Ella huyó y vivió con él en un pueblo extranjero durante cinco meses. Un pueblo donde el cielo estaba siempre encapotado, con una plaza que tenía un reloj del que, en las horas en punto, salía un guerrero. Iban a cine muchas veces así no entendieran el idioma. Cuando Rosa se fue



con Adrián, su esposo les dijo a sus hijas que ella estaba en el hospital. Este personaje es, entonces, el protagonista del secreto de Rosa, acto que desencadena el conflicto principal de la obra.

Los otros dos personajes ausentes que determinan, sobre todo, la relación que tiene Rosa con su hija Paula, son Concha y el esposo de Rosa, padre de Paula. La primera es la hermana gemela de Paula, menor que ella por 8 minutos. Fue una gran deportista de esgrima que participó en los juegos olímpicos y quedó octava en la competencia. Tuvo una relación muy estrecha con su padre (esposo de Rosa) y toda la vida ha sido muy distante con su madre. Empezó hacer esgrima junto a su padre y a su hermana, cuando Rosa los abandonó. Ella demostró especial talento, así que su padre se volcó a apoyarla en su carrera deportiva. Tal era el apego que tenían padre e hija que, según Rosa, cuando el entrenador prohibió que las deportistas fueran con las familias a los campeonatos, Concha desesperada, en una noche de insomnio, llamó a su padre y él de inmediato viajó durante cuatrocientos kilómetros para despertar al entrenador. Al otro día vio el campeonato junto a éste. También cuenta Rosa que su esposo se despertaba temprano todos los sábados para prepararle el desayuno a Concha y llevarla a entrenar. Ahora que está adulta tiene un esposo y es madre de dos gemelos que ya están en la universidad; uno de ellos se llama César. Solo va a visitar a su madre cuando cumple años y -según Rosa- solo la llama para preguntarle si ya se tomó las pastillas. No obstante, Paula desmiente lo que Rosa dice de Concha. Sostiene que su hermana está muy pendiente de Rosa y por eso la llama casi todo los días.

El segundo personaje ausente es el esposo de Rosa, padre de Paula y abuelo de Cecilia. En palabras de Rosa, el “abuelo era sólo cabeza” [694]. Según Paula, él y Rosa estuvieron casados durante 37 años [722]. Cecilia recuerda con mucho cariño que su abuelo fue quien le enseñó a leer: “Yo leía la primera página y él a cambio me leía el cuento entero” [708]. En la última escena es en la que más nos enteramos sobre su vida. Cuando su esposa lo abandonó, él le hizo creer a sus hijas que estaba en el hospital. Durante este tiempo, según Paula, aprendió a cocinar para ellas y a peinarlas. Se metieron juntos a practicar esgrima y él se enamoró de su profesora cubana –la que fue su amante por quince años; luego tuvo más amantes. Durante los cinco meses antes mencionados -según Paula- se volvieron tan unidos gracias a la esgrima, que se hacían llamar los tres

mosqueteros. Cuando su esposa regresó (según Rosa), él nunca le pregunto dónde estuvo ni por qué regresó. Tampoco volvió a tocarla.

Por último se encuentra el ex-esposo de Paula, padre de Cecilia. Anteriormente lo tildamos de ausente-latente, pues es un personaje que no está entre bastidores pero sí se encuentra muy cerca de la casa de Rosa, y esta cercanía genera tensión sobre todo en el personaje de Paula. Ésta, durante la obra, toma decisiones importantes, gracias al paso de su ex-esposo por la ciudad. Sabemos muy poco de él: que no se hace cargo de su hija, que está separado de Paula y que es fan de Bruce Springsteen; va a todos sus conciertos. La madre y la hija dicen que lo único que supo hacer en la vida fue ser fan del artista. Y aunque es muy poca la información que nos dan, este personaje es otro de los factores por los que Rosa, al final de la obra, se queda sola. Paula ha conseguido que su ex-esposo le firme un documento comprometiéndose a velar por Cecilia y, al final de la obra, decide irse con él. Por su parte, Cecilia, a la propuesta de su madre de que se le “aparezca” a su padre en el bar donde se encuentra, ésta no lo duda. E igual que su madre, deja sola a la abuela.

### 5.6.3. NIVEL MORFOLÓGICO

#### A) ONOMATOLOGÍA

SUPONIENDO QUE LOS cuatro nombres de los personajes patentes y los dos de los personajes latentes (Adrián y Concha) tuvieran que ver directamente con su morfología y caracterización, podemos considerar que Mayorga, al darle el nombre de Rosa a una mujer de edad que sufre de alzhéimer, busca -además de asemejar el carácter encendido y alegre de la flor con el del personaje- hacer referencia al final de la vida de ambas: el momento en que la flor se marchita y, antes de fenecer, busca construir, así sea de manera inconsciente, una rememoración que libere su destino y, al mismo tiempo, libere el de su hija.

En el caso de los nombres de Cecilia y Paula, ambos significan “pequeña”. Cecilia es de origen latino, deriva de *Caecus* (ciego) y *Illius/illa* (diminutivo); se traduce como “pequeña ciega”. Paula también proviene del latín (*Paulus*) y, como dijimos antes, significa pequeño, poco, débil. Es posible que la similitud de significados entre estos dos

nombres tenga que ver con la situación que viven estos personajes en la obra, desamparadas porque carecieron de figura paterna en el hogar. Viviendo siempre a la sombra de la abuela que, de alguna manera, les suplió el vacío.

Por otra parte, no es la primera vez que Mayorga asemeja los nombres de personajes, madre e hija. Recordemos, en *El cartógrafo*, que el nombre de Blanca y el de su hija, Alba, significan lo mismo, convirtiendo a los dos personajes en las caras de una misma moneda. Un personaje no se puede construirse sin el otro.

El significado del nombre Mauricio es “moreno”; en este caso no vemos ninguna correspondencia con el personaje, salvo que el actor que lo interprete tenga esta característica. Por último, los dos personajes ausentes, cuyos nombres resuenan varias veces a lo largo de la obra. El primero es Adrián, el ex-amante de Rosa. Su nombre proviene del latín “Hadrianus” y hace referencia a la familia romana natural de Hadria (cerca del Mar Adriático). Nombre e historia de este personaje, nos remiten directamente al apasionado romance que vivió el emperador Adriano con su esclavo Antínoo, lo que de manera tan célebre retrató Marguerite Yourcenar en su novela *Memorias de Adriano*. En esta obra, la escritora francesa relata en primera persona la vida y muerte del emperador Adriano, y uno de los temas en los que más se detiene, es en la relación de Adriano con el amor, con el deseo hacia el otro. En este caso, hacia Antínoo. A continuación cito un párrafo de las primeras páginas de la novela de Yourcenar que, en mi opinión, se podría utilizar para describir el intenso amor que el personaje de Rosa, en la obra de Juan Mayorga, sintió por Adrián:

Reconozco que la razón se confunde frente al prodigio del amor, frente a esa extraña obsesión por la cual la carne, que tan poco nos procura cuando compone nuestro propio cuerpo, y que solo nos mueve a lavarla, a alimentarla y, llegado el caso, a evitar que sufra, puede llegar a inspirarnos un deseo tan apasionado de caricias, simplemente porque está animada por una individualidad diferente de la nuestra y porque presenta ciertos lineamientos de belleza sobre los cuales, por lo demás, los mejores jueces no se han puesto de acuerdo. Aquí la lógica humana se queda corta, como en las revelaciones de los misterios” [1984: 17].

El otro personaje ausente es Concha, diminutivo de Concepción que proviene del latín *conceptio* y significa concepción o generación. Como sabemos, tiene su origen en la advocación mariana de la Inmaculada Concepción, idea del catolicismo que sostiene que la Virgen María desde el primer instante de su concepción estuvo libre de pecado. Este

nombre, por demás, es muy común en España. En la península Ibérica, toda persona tiene una amiga, prima, hermana, madre o tía que se llama Concha. Quizás por lo popular del nombre, Mayorga decidió bautizar a uno de sus personajes así.

## **B) Caracterización de Cecilia**

ES UNA ADOLESCENTE a quien le gusta cantar canciones viejas. De su caracterización implícita verbal reflexiva, se deriva que es una chica perfeccionista, deseosa de preparar muy bien la entrevista que tiene como tarea del instituto. Es hija de un padre ausente que nunca se ha dedicado a ella. Esta situación le afecta mucho cuando Mauricio la entrevista: busca evadir el tema. Entre los pocos recuerdos que tiene de él (los cuenta en la ocasión de la entrevista de la madre), se encuentran los sucesos de su cumpleaños número 15, cuando su padre se presentó borracho a casa e intentó hacerse el gracioso con sus amigas [707]. En la entrevista que le hace Rosa, en la escena X, a través de su caracterización implícita verbal reflexiva, vemos que es una chica poco sociable, que no se lleva bien con los niños de su clase porque los considera, a excepción de cuatro, unos gilipollas [715].

En la escena II, cuando entrevista a la abuela, se advierte que es una chica inteligente y perspicaz, que está poniendo en práctica los consejos que su profesora le dio sobre cómo hacer una entrevista. Además, tiene alta auto-estima y, al parecer, se siente atraída por Mauricio. De su caracterización explícita verbal reflexiva, se deriva que es adicta al dulce y tiene miedo a que no la quieran. Lo que más le gusta de su cuerpo son sus piernas y sus labios y su película favorita es *King Kong*, porque es de amor [715]. En la escena IX, surge un nuevo rasgo en su carácter, al defender el testimonio de Rosa ante su madre Paula, que quiere destruirlo; en esta escena descubrimos a una chica que sostiene con tenacidad su punto de vista y no se deja convencer de los adultos. Le dice en un momento dado a su madre: “¿Si lo que su madre, mi abuela... Si lo que esa mujer ha dicho puede ser verdad, si puede ser en parte verdad, ¿qué derecho tengo yo a censurarlo?” [711].

En la escena XI revela de forma explícita que está enamorada de Mauricio; le dice a su abuela que le gustaría bailar todo el tiempo con él.

### **C) Caracterización de Paula**

ES LA MADRE de Cecilia, una mujer de más de cuarenta años que dice estar en la segunda mitad de su vida [721]. Por su caracterización explícita verbal reflexiva, sabemos que es la jefa de compras de un hospital; su trabajo, según ella, consiste en negociar precios, plazos, garantías y mantenimiento de los equipos del hospital. Opina que es una buena negociadora porque piensa rápido, es imaginativa y flexible; también dice que en muy raras vez pierde los nervios. Se trata de una mujer separada que ha tenido que criar sola a su hija y que quiere que su ex-marido asuma sus responsabilidades de padre. Por su caracterización implícita verbal y extraverbal reflexiva, advertimos que es una mujer que pierde los nervios con facilidad, aún está enamorada de su ex-esposo y le gustaría reconciliarse con él. Es por eso que, para dicho encuentro, se ha embellecido lo que más ha podido, y le molesta que su hija le diga que no va guapa [690].

Ella misma reconoce, con tristeza, ser totalmente distinta a su ex-esposo. Le dice a Mauricio -cuando le propone que vaya a buscar a su esposo a un bar llamado Yakarta-: “En cuanto a él, tampoco puede equivocarse: de todos los que están allí, es el último hombre junto al que usted me imaginaría [714].

Le tiene envidia a su hermana gemela, Concha, porque fue una gran deportista de esgrima que ganó muchas medallas y participó en los juegos olímpicos, en los que quedó octava. Le gusta Bruce Springsteen, al igual que a su ex marido. La primera cita que tuvieron fue en uno de sus conciertos, “a dos mil kilómetros” de la ciudad en que vivían.

El gran secreto de la obra lo revela al final de la misma. Está ligado profundamente a su carácter. Por él descubrimos que, durante toda la obra, se ha empeñado en desmentir el romance que revela su madre, justamente porque ella es la única que se dio cuenta, desde un principio, y ha guardado silencio toda la vida. Parece, entonces, no ser casualidad que en el pasado fue una niña que vivió tal situación, en la infancia, y que en el presente haga parte de una familia fracturada, con esposo ausente al que sigue amando. Al final de la obra, la gran anagnórisis de la trama (que vivimos, a un mismo tiempo, los lectores o espectadores y Rosa) es que Paula se ha opuesto tanto a la revelación de su madre, porque ella, a los 11 años -al notar el cambio de la madre para con ellas-, descubrió que ésta estaba enamorada del relojero y durante los 5 meses de su ausencia, tuvo que decir que su madre estaba en el hospital, a sabiendas de que no era así.

Además, según ella, no fue su padre el que le rompió el brazo a Adrián: fue su amigo Luisón, a petición de ella.

Descubrir este deseo es, para Paula, el inicio de su cambio. Le dice a la madre: “está cambiando el tiempo” [723]. La liberación de su trauma pasado hace que ella determine su propio camino y no, como antes, cuando tomaba casi todas las decisiones pensando en sus padres y no en sí misma. Prueba de esto es cuando le recuerda a su madre que luego de que se divorció, regresó a vivir con ella porque se lo pidió y además por la promesa que le hizo la madre de que le ayudaría en la crianza de Cecilia, trato que -según Paula- no fue cumplido [722].

Paula no quiere que se revele la verdad de aquellos cinco meses porque ella tiene una verdad oculta aún peor que no quiere descubrir. Sin embargo, no sabe que ese dolor que está evitando a cualquier precio que salga a la luz, le hará mirar la existencia de otra manera y le dará las fuerzas necesarias para asumir las riendas de su vida, comenzando de nuevo, desde cero. En últimas, la va a aliviar.

#### **D) Caracterización de Rosa**

ES LA ABUELA de Cecilia y madre de Paula; al parecer, tiene alzhéimer. Es una señora entrañable, casi una niña que se queda dormida repentinamente y -según su nieta- pasa la mayor parte del tiempo en su habitación. En la caracterización explícita verbal reflexiva, Rosa le informa a Mauricio que ya no puede abrir la puerta, descalzarse sola, cortarse las uñas de los pies ni ponerse las medias; tampoco, cocinar. Dice, literalmente, estar hecha una “birria” [697].

Cuando Cecilia se dispone a entrevistarla por primera vez, ella sale corriendo a maquillarse y a peinarse para salir guapa, y busca un sitio especial en el jardín para la ocasión; se toma muy en serio la entrevista e intenta organizarla a su gusto, aceptando o no las preguntas que le hacen. También, por momentos, hace preguntas como: “¿Tú cuándo tienes mejores ideas, de día o de noche?” [693], cuestiones que no vienen al caso y que acentúan su carácter ingenuo y divertido –tal vez, a consecuencia de su enfermedad mental-. No es consciente de la gravedad de sus dolencias; esto se pone en evidencia cuando su nieta le pregunta a qué tiene miedo, y ella responde: “Que se me vaya ésta”

[693]. Tiene miedo, también, a que su hija la interne en una residencia para ancianos [715].

Sus películas favoritas son las del Gordo y el Flaco. El filme *Esplendor en la hierba*, en el pasado, lo vio seis veces seguidas; ahora no lo puede volver a ver porque le da mucha tristeza.

En la caracterización explícita verbal transitiva, su hija dice de ella: “Tu abuela ha pasado por la vida sin hacer nada que merezca recordarse” [689]. Más tarde se sigue acentuando la imagen que la hija tiene de ella como una vieja loca y fabuladora. Para convencer a Cecilia de que destruya la entrevista que le ha hecho, le dice: “¿Quién ganaría nada, si dejases a la gente ver esa mierda?” [706].

También sabemos, por Paula, que a Rosa le encanta coleccionar objetos de los momentos más importantes de su vida: “Esa botellita con piedras de cristal que se trajo de la luna de miel, el reloj que tu abuelo le regaló” [689]. Se pone nerviosa con gente desconocida. En el pasado, cuando un vecino se quedó cuidándola, casi lo mata.

Desde la primera entrevista que le hace su nieta, ella comienza a sacar a la luz el gran secreto de su vida: el amor que tuvo con Adrián. Se advierte su arrepentimiento por no haberse ido con él y quedarse con su esposo. Más tarde, en su encuentro con Mauricio, nos enteramos de que siempre ha querido más a su hija Paula que a Concha y que le dolió enormemente que su esposo, antes de morir, le dijera: “Prométeme que cuidarás a las niñas” [699].

Luego de que Cecilia le hace la primera entrevista, Rosa queda obsesionada con lo que le acaba de ocurrir y entonces piensa que todos la siguen entrevistando, incluso Mauricio [696]. La revelación que ha hecho ante la cámara, desestabiliza por completo su vida. Tanto es así que en la transición de la escena X a la XI, al despertar de su sueño repentino, está a punto de estrellar la cámara contra el suelo pero al final decide no hacerlo [714]. En la escena final, termina de revelarse su historia secreta con Adrián. En la entrevista que Paula le hace, confiesa haber regresado con su familia después de 5 meses porque el amor con Adrián se terminó. Su marido nunca la perdonó, nunca volvió a tocarla, nunca le preguntó por qué se había ido y por qué razón había regresado. No obstante, antes de morir le dijo a sus hijas que jamás vendieran la casa mientras su esposa siguiera viva [721]. También entendemos por qué nunca ha querido a su hija Concha;

según Paula, es porque siempre fue muy parecida a su padre: por esta razón la ha tratado igual de mal que a él [722]. En la última escena confiesa que le aburría tener que viajar por todo el país acompañando a su hija en los campeonatos de esgrima, nunca entendió por qué a los tres les gustaba ese deporte y le molestaba que su esposo halagara solo a Concha (por sus logros en esgrima) y de Paula no dijera nada. A Rosa le duele que Concha solo vaya a visitarla en su cumpleaños y que solo la llame para preguntarle si se tomó las pastillas.

Después de la última escena de la obra, el carácter de Rosa se termina de dibujar. Es una mujer que, al parecer, nunca estuvo contenta con su vida familiar aunque amaba a sus hijas; se resignó a seguir con su esposo por conveniencia social, más que por voluntad. Ahora que está vieja y la memoria la abandona, paradójicamente decide hacerle frente a su destino con ocasión de la tarea escolar de su nieta. Finalizando la obra, su hija Paula la abandona y ella se queda completamente sola pero, en lugar de desesperarse, asume más bien una posición estoica (dentro de su estado mental, claro está). Su hija se va y -según reza la acotación de Mayorga- ella observa durante un tiempo los dibujos de la caja para luego ponerse al frente a la cámara y hablar como si siguiera respondiendo a una entrevista. Podríamos decir, entonces, que asume con serenidad el final de su vida, sin ningún tipo de arrepentimiento ni shock por lo que acaba de ocurrir con su hija. Decide seguir recordando la película *Esplendor en la hierba* y seguir respondiendo a las preguntas de la cámara.

### **E) Caracterización de Mauricio**

ES EL CHICO que cuida a Rosa. La semana pasada, ésta, a causa del alzhéimer, le arrojó un vaso de cristal en la frente. En su primera entrada aparece con una venda en la cabeza. Por su caracterización implícita verbal reflexiva se descubre a un hombre joven y creativo; le gusta su trabajo con los ancianos, ama la música (pero no le gustan los conciertos). Busca aprovechar la música en su trabajo para alegrar la vida de los ancianos y mejorar su salud. Es muy familiar con Rosa, le hace bromas y la “acompaña” en sus alucinaciones. Su apodo es Porta (le dicen así porque cuando niño era muy cabezón) [697]. Está casado y su compañera es mayor que él, tres años. Crea la música que usa para bailar con Rosa y con Cecilia; mezcla sonidos de la calle y busca conexiones entre ellos. Es un personaje



reflexivo, con opiniones profundas y particulares sobre la vida; esto se advierte en su conversación con Cecilia y con Paula. Dice, en dos ocasiones, que no le gusta que todo el mundo cante la misma canción [703; 714]. Concluimos, entonces, que es un personaje que defiende la diversidad de puntos de vista, la otredad, el respetar al diferente y convivir con él. Tal vez por esta razón, el trato agresivo que Paula tiene para con él, no le hace perder el juicio; por el contrario, es sereno y responde con palabras inteligentes a las ofensas de Paula. Además, intenta mejorar su relación con ella a través de su música [713]. Le gusta Bruce Springsteen como a Paula y a su ex-esposo. Es por esta razón que la relación entre ellos, mejora.

#### **5.6.4. NIVEL SINTÁCTICO**

##### **A) Paula y Cecilia**

PAULA LE ARREGLA, constantemente, el pelo a Cecilia. Se tratan como si fueran hermanas: se llevan bien. El gran dolor que sufren, es el vacío que ha dejado el padre en el hogar. Paula quiere buscarlo para que se comprometa por escrito a ayudarle a Cecilia. Ésta se opone al propósito de su madre porque no quiere nada de su padre. No obstante, al final de la obra Paula anima a Cecilia para que se presente ante su padre. Esta, llevando un samurái que su padre le regaló cuando era niña, acepta la proposición y va hacia el Yakarta, lugar donde están su padre y Mauricio.

##### **B) Paula y Rosa**

PAULA SECA EL cabello de su madre con el secador y, siempre que puede, le arregla el pelo. Esta acción física nos hace pensar que los papeles familiares están invertidos y que ahora Paula hace el papel de madre con Rosa: la trata como si fuera una niña sin importarle la opinión que tenga su madre al respecto o sobre cualquier cosa. Solo tienen una escena a solas (la última de la obra y la más larga); es cuando se revelan los secretos guardados durante toda la vida. Entendemos, entonces, por qué Paula se comporta con su madre de la manera como lo hace: el hecho de haberle guardado toda la vida el secreto, para no destruir la familia. No le perdona lo que les hizo ni el dolor por el que pasó. Paula,

en la última escena, revela el sufrimiento secreto de su niñez. A continuación cito el parlamento en el cual ella cuenta cómo supo de la infidelidad de su madre:

Paula: Ya no te gustaba peinarnos. Habías cambiado. Ya no estabas aquí, con nosotros tres, tu cabeza estaba en otro sitio. Te quedabas mirándonos como avergonzada o como reprochándonos algo. Ya no te gustaba peinarnos. A todas las madres del mundo les gusta peinar a sus hijas, tiene que gustarles. Estabas muy guapa, nunca te he visto tan guapa, te ponías guapa para otro. Una mañana hice como que entraba en el cole, como todos los días, pero me di media vuelta y te seguí. Te vi entrar en la relojería. Tardaste una eternidad en salir [724].

Aunque a Paula le dolió enormemente darse cuenta de lo relatado y le dolió tener que mantener el secreto -fingiendo ante su hermana y ante su padre que Rosa estaba en el hospital-, tuvo siempre un amor incondicional por su madre. Este amor hizo que ella fuera capaz de pedirle a un amigo del colegio que le rompiera un brazo a Adrián para que su familia permaneciera unida. Paula considera que Rosa siempre fue una buena madre. Incluso, cuando se separó de su esposo, se fue a vivir de nuevo con ella. Pero luego de que Paula le revela a su madre el secreto, se dispone a abandonarla.

Como vemos, su relación es como tantas relaciones contradictorias entre padres e hijos, en las que pueden confluír una gran rabia con un inmenso amor. La metáfora de esta compleja relación se puede ver reflejada en la acción física de peinar al otro: en el pasado, a Rosa se le quitaron las ganas de peinar a sus hijas cuando se enamoró de Adrián. No obstante, Paula, tal vez con el afán inconsciente de no perder el amor de su madre así sea en la adultez, le arregla el pelo. Lo hace casi obsesivamente con su madre, ahora que es anciana. En casi todas las escenas, es lo primero que hace cuando la ve, y peinarla es la última acción física que ejecuta antes de separarse definitivamente de ella. Y peina, también compulsivamente, el pelo de su hija. De alguna forma busca no cometer con aquella el mismo error que cometió su madre con ella: está pendiente de peinarla para demostrarle que la ama y que nunca dejará de hacerlo.

Advertimos que Paula, al salir con una maleta en la escena final, no sabe si esa valija será para ella o para su madre; es decir, no sabe si ingresarla a una residencia para ancianos o irse ella. Lo que sí tiene claro es que no puede seguir viviendo con su madre bajo el mismo techo, debe acabar con esta relación tóxica si quiere rehacer su vida. A la

pregunta de Rosa de para quién es la maleta, Paula responde: “Todavía no lo sé” [721]. Pero, al final de la obra decide: ella es quién se irá. Entonces saca de la maleta el reloj y la botella con cristales de colores, los deja en el suelo y abandona a su madre pensando que, quizás, Adrián verá esa entrevista e irá a buscarla. Al reclamo que le hace Rosa para que no la abandone, responde: “Alguien verá esa entrevista y vendrá a hacerte compañía” [725].

### **C) Cecilia y Rosa**

CECILIA LE DICE Chon a su abuela [689]; ambas cantan las mismas canciones viejas. Una que cantan desde el principio de la obra, se refiere a una niña buena que se pierde en un bosque y se encuentra con una niña mala. Se la enseñó a Rosa, su abuela Hortensia.

Tienen una buena relación entre ellas: Cecilia es cariñosa con la abuela; no obstante, tiene una relación más estrecha con su madre. A la abuela la trata como a una amiga: no tiene problema en confesarle que ya se ha besado con otros chicos y que está enamorada de Mauricio. Rosa también es cariñosa con su nieta, aunque le recuerda por momentos a Concha, su hija (aquella a la que menos quiere porque se parecerse tanto a su difunto esposo).

### **D) Mauricio y Rosa**

EN SU PRIMER encuentro, Rosa no se acuerda de Mauricio, no recuerda que la semana pasada le tiró un vaso de cristal a la cabeza. Éste ha recapacitado y piensa que el asunto del vaso ocurrió porque se precipitó demasiado. Así que desde su primera escena, busca empezar de cero y establecer una nueva relación con Rosa, asegurándose de que -esta vez- le seguirá la corriente en todo lo que ella diga. Mauricio es muy gentil con Rosa, amoroso y familiar; bailan juntos, se ríen y juegan con unos floretes de esgrima. Este buen entendimiento hace que, en un momento dado, Rosa (en medio de su locura), empiece a ver a Mauricio como a su ex-amante Adrián. Por otro lado, Mauricio es consciente de que los viejos se percatan de cuando las otras personas abusan de ellos; él siente que ocurrió con Rosa y vuelve a trabajar con ella para no quedar con esa mala sensación [701].

### **E) Mauricio y Cecilia**

EN EL PRIMER encuentro entre estos dos personajes, Mauricio es muy parco: da respuestas escuetas a Cecilia. Después, en el segundo, todo cambia: es gentil con la chica y ésta, incluso, llega a coquetearle. Le dice en un momento: “A mí me duele aquí” [700], y luego le dice “¿Con quién prefiere estar, conmigo o con mi abuela?” [701]. Por su parte, Mauricio mantiene la distancia. Dice: “Veo chicas como tú todos los días. Chicas que se creen únicas, todas iguales” [701]. A ambos les gusta bailar y se divierten mucho haciéndolo. Luego de que Mauricio le cuenta que la música que trae consigo es su creación y la hace con sonidos de la calle, Cecilia se interesa mucho más por él. Incluso en un momento dado busca, evidentemente, seducirlo. Dice la acotación: “Cecilia baila, muy sexy” [703]. Luego busca hacerse la interesante para gustarle a Mauricio. Éste, en un principio, parece no seguirle el juego pero luego acepta bailar con ella e incluso ponerle una mano en la cadera.

### **F) Mauricio y Paula**

PAULA NO TOLERA a Mauricio porque siempre que lo ve, está bailando con su hija. El segundo momento en que se encuentran, ella es muy cortante y lo echa de la casa. Cuando su hija pone en evidencia que Paula está nerviosa por el reencuentro con su ex-esposo, ésta cambia ligeramente su actitud para con Mauricio: en vez de echarlo de nuevo, lo invita a pasar a la habitación de Rosa. Más tarde, en la escena X, el enfrentamiento entre estos dos personajes se agrava. Paula intenta demostrarle a Mauricio quién tiene el poder en la casa y utiliza varias estrategias para que se vaya. Entre ellas, denigrar su trabajo y meterse con su familia. Mauricio, por su parte, no es agresivo con Paula pero sus respuestas son cortantes. Le demuestra así que no puede intimidarlo y que él va a esa casa, única y exclusivamente para cuidar de su madre. Además le hace ver, de forma implícita, lo mal que trata Paula a su Madre [713]. A continuación transcribo un aparte del diálogo entre estos dos personajes; allí se evidencia el conflicto en el que permanecen:

Paula: ¿Puede dejarme media hora a solas con mi madre?

Mauricio: ¿Quiere hablar con ella de esa entrevista que le ha hecho Cecilia?

Paula: No es asunto suyo. No es su familia.

Mauricio: Depende de qué se entienda por familia [713].

No obstante, al final de la escena, la relación parece mejorar. Descubren que ambos son fans de Bruce Springsteen. Lo que piensa Mauricio sobre este artista hace que Paula modifique su actitud hacia él y, acto seguido, le propone que vaya a conocer a su ex-esposo para que le muestre la foto que tiene con el cantante.

### 5.6.5. NIVEL SEMÁNTICO

DICE MAYORGA EN el dossier de prensa de esta obra: “La cámara convierte un día cualquiera en un día de dolor, pero también de esperanza. De esperanza hacia el futuro, desde luego, pero también de esperanza hacia el pasado. Cecilia, Paula y Rosa descubren que el pasado está tan abierto como el futuro” [2014b: 3]. Es así como, con una cámara y cuatro personajes, el autor crea una máquina dramática que busca seguir haciendo resonar en el teatro la idea de que cada hombre es el artífice de su propio destino. Se pregunta Mayorga, constantemente: “¿Quién escribe mis palabras?” [Barbosa, 2012; Yuste, 2015; García, 2014], y lo hacen también sus personajes. En este caso Rosa, gracias a la cámara, escucha sus palabras grabadas y se pregunta sobre su pasado. Y el hecho de que ella descubra su pasado oculto, hace que su hija también se cuestione el pasado y, sobre todo, el futuro, hasta el punto de decidir transformarlo. En *El arte de la entrevista*, la cámara es otro personaje más. Podemos ver, entonces, que Juan Mayorga también investiga en esta obra la dimensión objetual en la dramaturgia. La cámara, la botella con cristales, el reloj del abuelo y los dibujos que Rosa les hizo a sus hijas mientras estaba en el supuesto hospital, son puertas que convocan al pasado y reconfiguran, por ende, el presente. La cámara como los otros objetos, se convierten en instrumentos que posibilitan el diálogo entre el pasado y el presente; transportan recuerdos y palabras cargadas de pretérito que modifican el presente.

Así como en *El cartógrafo*, Blanca, gracias al mapa del gueto de Varsovia dibujado por Deborah, desentierra dolorosamente su propio pasado, en *El arte de la entrevista*, Rosa, gracias a la cámara que trae su nieta, realiza el mismo procedimiento.

Cecilia en esta obra, como en todas aquellas de Mayorga donde aparece un niño o un adolescente, es el personaje más valiente: aquel que le da una nueva mirada a las situaciones y se emociona con cada nuevo conocimiento pero, también, es a quien más

afectan las decisiones de los adultos que están a su alrededor. Sin embargo -como ya lo hemos dicho-, el poder de resiliencia de este tipo de personajes es tal que nunca se “ahogan” en los problemas y dolores que los persiguen. Cecilia le dice a su abuela, cuando ésta le pregunta qué le duele: “La vida está llena de plomo. Pero yo voy a salvarme. Yo no voy a dejarme atrapar” [716]. Y también, al igual que Rebeca en *Himmelweg*, Cecilia está ligada a una canción que se convierte en símbolo de libertad. Es una canción que le cantaba su abuela de pequeña y que cuenta la historia de una niña buena que se pierde en el bosque y se encuentra con una niña mala. Ambas tienen miedo, pero la niña mala más [692]. Además de estar ligados por la canción (como el abuelo y Deborah están ligados por el mapa en *El cartógrafo*), estos dos personajes están “conectados” por un gesto. Le dice Cecilia a su abuela, mientras la entrevista: “Cuando yo era pequeña, cuando algo me daba miedo, para mandarme valor, usted hacía un gesto con las manos. ¿Se acuerda? El gesto de «no tengas miedo»” [693]. En este gesto, que Cecilia lo tiene muy bien aprendido, está condensado el personaje de Rosa. Es el mismo gesto que hace al final de la obra, cuando la han dejado completamente sola. Mayorga no da especificaciones de cómo debe interpretarlo el actor pero, a través del texto, nos damos cuenta de que es parte fundamental de los significados de la obra. La abuela trata de enseñarle a su nieta, por medio de un gesto, la actitud de valentía con la que hay que afrontar los contratiempos de la vida.

Esta idea de condensar en un gesto a un personaje, acompaña a Mayorga desde el momento en que se realizó escénicamente *Himmelweg* en Inglaterra, pues -según nos cuenta- el actor que interpretaba el papel del Comandante, logró condensar, en un solo gesto, la esencia del personaje<sup>40</sup>. En otra conferencia confesó que al ver a Meryl Streep interpretando a Margaret Thatcher, en la película *La dama de hierro*, le cautivó la forma cómo la actriz, con un solo gesto, podía dar cuenta de todo el personaje<sup>41</sup>. Según él, de esta manera el teatro pasa a ser el arte del desdoblamiento. Es así como en *El arte de la entrevista*, a través del gesto de valor que la abuela le ha enseñado a la nieta, Rosa da cuenta de su esencia como personaje: transmite, en un segundo, toda aquello que le hizo

---

<sup>40</sup> Palabras pronunciadas por Mayorga en un Seminario que, en torno a su obra, tuvo lugar en el Instituto Universitario de Investigación Ortega y Gasset los días 1 y 22 de abril de 2013.

<sup>41</sup> Palabras pronunciadas por Mayorga en la clase de Literatura contemporánea impartida por profesor Francisco Saez Raposo, en la Universidad Complutense de Madrid, el 17 de noviembre de 2015.

dejar en el pasado la vida que no quería vivir para arriesgarse al vacío. Lo que, en el presente, la conduce a descubrir su doloroso pasado para poder “escribir” el futuro de su hija y de su nieta, de una nueva forma.

Rosa es, sin duda, el personaje más interesante y más cómico de la obra. Convierte una cámara en un aparato capaz de hacer recordar cosas importantes. En frente de ella, busca recordar los sucesos más dolorosos de su vida. Le dice a Mauricio -cuando le pide la entrevista-, que le pregunte cosas difíciles que le hagan recordar, por ejemplo, que ella no ha querido nunca a sus dos hijas por igual y que le dolieron enormemente las palabras de su esposo antes de morir [699].

Rosa, como Harriet en *La tortuga de Darwin*, o Copito en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, son personajes ancianos y, por ende, enormemente sabios. Son los encargados de decir verdades incómodas para los demás; son quienes desestabilizan, con sus palabras, el *status quo* de los demás personajes. También de los espectadores o lectores de las obras.

En contraposición a ellos están los personajes como Paula, que se niegan a la movilidad y a la transformación: quieren que todo siga igual. En la escena IX, Paula intenta convencer a Cecilia de que debe borrar esa entrevista, de la siguiente manera:

Suponga que es usted una periodista, una periodista de verdad. Está entrevistando a un nazi y se da cuenta de que el nazi la está utilizando. Se da cuenta de que el nazi está sirviéndose de la entrevista para difundir ideas espantosas, ideas que hacen daño a la gente. ¿Emitiría usted esa entrevista? (...) Está entrevistando a su padre y su padre cuenta a la cámara que usted lo echó de casa. (Lo imita ante la cámara) “Mi propia hija. No paró hasta echarme de casa” ¿Emitiría esa entrevista? [709].

Como vemos, Paula, mediante la manipulación de la realidad por medio de las palabras, parece lograr convencer a su hija de que la entrevista de su abuela Rosa está cargada de mentiras similares a las de los nazis. Quiere utilizar a su entrevistador lo mismo que si su padre, en una entrevista, mintiera acerca del por qué de su ausencia del hogar. Paula se convierte, entonces, en la metáfora de aquel grupo de la sociedad que no quiere que se sepa la verdad del pasado, aunque ese pasado, incluso a ellos les abra nuevos caminos. Aunque en la obra este personaje representa el polo antagónico al punto de vista de Rosa, también representa a las víctimas de los silencios en las relaciones humanas. Cuando niña fue testigo del gran secreto oculto de su madre y creció creyendo

que así debían de ser las cosas. Por esta razón, ahora que es adulta, se niega de manera rotunda a que la verdad pasada salga a la luz. Como dijimos antes, es posible que todo este doloroso secreto sea uno de los factores que destruyeron, de forma inconsciente, su matrimonio.

Por último tenemos al único personaje masculino de la obra: Mauricio, con el que Mayorga -en el programa de la obra- confiesa que se identifica: “¿Y el hombre? Ya lo he dicho: el hombre -como éste que firma- es un intruso”<sup>42</sup>. Mauricio es claramente un personaje más funcional que sustancial; no obstante, el punto de vista que aporta sobre la situación, es muy importante para la obra. Es un “intruso” que entra a aquella casa a ayudar, a dar consuelo a las tres mujeres, a darles alegría. Aunque Paula, desde un principio, no lo tolere. Podemos, también, encontrar una similitud en la forma como este personaje compone su música y la manera como Mayorga crea su teatro. Le dice Mauricio a Cecilia: “Lo más difícil es encontrar la conexión entre dos sonidos que estaban separados. Encontrar el vínculo” [703]. Esta actitud “apofénica” que propone Mayorga para el personaje, es el germen de muchas de sus creaciones: relacionar el *Coloquio de los perros* de Cervantes con *La metamorfosis* de Kafka y con la tragedia migratoria europea, o conectar la historia de la tortuga de Darwin con la forma equivocada como los hombres que detentan el poder en nuestra sociedad, escriben la historia y la ciencia, o la muerte del simio Copito de Nieve conectarla con el macabro teatro que estamos obligados los seres humanos a representar dentro de esta sociedad subordinada a la mentira, etc. Todas estas ingeniosas conexiones de ideas que aparentemente no tienen ningún vínculo, son las que convierten a sus obras en experiencias poéticas maravillosas que buscan, con humor y honestidad, transformar la realidad de aquellos que las realizan escénicamente, de aquellos que las leen o de aquellos que las presencian en los teatros.

Como colofón de este acápite, valdría la pena analizar de manera detallada el procedimiento propio de la entrevista que Mayorga busca desplegar en la trama. Al principio de la pieza, Cecilia presenta “el arte de la entrevista”, el objetivo de dicho dispositivo y los consejos para conseguirlo:

---

<sup>42</sup> Programa de mano de la obra, presentada en el Teatro María Guerrero de Madrid durante febrero y abril del 2014.



Es un combate (...) en unas se ve al entrevistador, en otras sólo la voz. A veces no es la del entrevistador, es una voz chula, o la voz de un famoso. La música que pones, si es que pones música. La cámara quieta o la cámara moviéndose. No es lo mismo un fondo negro que con público delante o paseando por la playa. No son sólo decisiones “estéticas”. Son decisiones “éticas”. Ella lo llama “Ética de la entrevista”. [687] (...) la entrevista empieza antes de la primera pregunta. La ropa que elige el entrevistado, el modo en que te saluda, todo te va dando pistas. Hay que ir con todo preparado, al detalle, pero no para controlarlo todo, sino para estar preparada cuando la cosa se des controle. Cuando la cosa se va de control, ahí puede abrirse la grieta. Ella lo llama así: “la grieta” [688].

Una vez realiza toda la presentación e identificado el objetivo fundamental del dispositivo (encontrar la grieta del entrevistado), se pone la máquina en funcionamiento. Dice Mayorga: “en la obra las entrevistas entran en conflicto” y además son la herramienta primordial que los personajes utilizan para conseguir sus objetivos.

Cecilia es la encargada de poner en marcha el mecanismo de la entrevista, de buscar la grieta del entrevistado. Lo hace rápidamente con su abuela en la segunda escena. Logra que una mujer con alzheimer empiece a recordar su secreto más oculto. No obstante, la siguiente vez que busca recrear una entrevista e ir en busca de la grieta, pasa repentinamente de ser entrevistadora a ser entrevistada por Mauricio y este cambio logra sacar a la luz su propia grieta: el trauma que lleva a cuentas por la ausencia de su padre. Más tarde Paula busca -al hacerle la entrevista a Cecilia- convencerla de que algunos recuerdos, como los de Rosa, pueden ser inventados. En contraposición a ésta, Cecilia entrevista a su madre para convencerla de que los detalles que Rosa da de su recuerdo, son muy verosímiles y que -por tanto- el recuerdo no puede ser una simple fabulación de su abuela. En la entrevista que le hace Rosa a Cecilia, la primera busca sentir como es estar del lado del entrevistador. Además, el mecanismo de la entrevista, en esa escena, descubre el estrecho vínculo que hay entre abuela y nieta. Y, al final de la obra, madre e hija (Rosa y Paula) utilizan el procedimiento de la entrevista para revelarse sus secretos más ocultos y así abrir las puertas que las conduzcan a tomar nuevos caminos. Sin embargo, el conflicto que tienen es tan grande que el dispositivo de pregunta y respuesta propio de la entrevista, se desvanece rápidamente.

### 5.6.6. NIVEL PRAGMÁTICO

*EL ARTE DE LA ENTREVISTA* se estrenó el 20 de diciembre de 2013 en el teatro Palacio Valdés de Avilés. El video de la obra, al que tenemos acceso, es de la temporada que realizaron después en Madrid, en el Teatro María Guerrero, entre febrero y abril de 2014. La dirección corrió por cuenta de Juan José Afonso, la escenografía y vestuario fueron de Elisa Sanz, con la iluminación y música de Marc Álvarez y Carlos Alzuela, respectivamente.

En el escenario se propuso un jardín de una casa habitada por tres o cuatro sillas y un muro de ladrillo con helechos. A la izquierda del escenario se alcanza a ver la esquina de la fachada de una casa y en la parte superior hay una pantalla gigante con imágenes del cielo en la mañana, poblado de nubes de variados tamaños y formas. A medida que la obra transcurre, el cielo se va oscureciendo y las nubes se van tornando mucho más densas. La actriz que “defiende” a Cecilia es Elena Rivera, una chica de unos 15 o 16 años que lleva unos vaqueros azules, blusa rosa, camisa de flores y el cabello recogido. Con su trabajo actoral consigue, de forma eficaz, interpretar a una adolescente alegre y despierta que está muy emocionada con la tarea que le han encomendado en el instituto.

La actriz que interpreta a Paula es Luisa Martín, una mujer de cincuenta años aproximadamente, muy elegantemente vestida, con falda carmesí y blusa marrón. Martín intensifica, sobre todo, el carácter enérgico del personaje y su elegancia: la actriz se cambia dos veces de vestuario a lo largo de la obra.

Rosa -interpretada por Alicia Hermida- en la primera escena aparece descalza, con una especie de kimono beige. Es una mujer de 70 años aproximadamente con el cabello corto y un poco rojizo. En su segunda entrada, Rosa llega a escena con un vestido azul oscuro y un saco color mostaza. Cuando su nieta le dice que la entrevista que se dispone a hacerle, la va a ver mucha gente, sale y vuelve a entrar con un abrigo de terciopelo morado y los labios pintados. La interpretación de Hermida investiga, sobre todo, el carácter ingenuo y tierno del personaje; aquella anciana distraída que, por momentos, no sabe donde está ni con quién y, a medida que la trama va evolucionando, alcanza momentos de profundidad emocional importantes, sobre todo cuando recuerda su amorío pasado con el relojero Adrián. También, por momentos la actriz potencia el carácter caprichoso e infantil del personaje. Por ejemplo, cuando Mauricio, alias “Porta”, le pide

que se tumbe en el césped para hacer unos ejercicios, ella se coloca donde él le dice pero se sienta en una silla, y cuando comienza a pensar que Mauricio se está aprovechando de ella, se va rabiosa a una silla del jardín y se sienta encorvando la espalda, como lo haría una niña.

En la puesta en escena, el gesto aquel del que hablamos anteriormente, con el que propone Mayorga condensar en un segundo la esencia del personaje, es interpretado por Hermida cerrando los ojos y acercando los puños al abdomen. En esta posición se queda un momento y repentinamente abre los ojos y los brazos con un grito. Además de actuarlo en los dos momentos que propone el dramaturgo (al principio de la obra y al final de la misma), hace el gesto, también, cuando le está contando a su nieta que, en el pasado, decidió ir a buscar a Adrián para huir con él. Al decir: “corrí todo lo que pude”, interpreta dicho gesto. No obstante, hay otra acción que propone Mayorga en la obra y que es omitida por Juan José Afonso: es el momento en que Rosa se propone estallar la cámara contra el suelo para borrar lo que hay en ella, pero decide no hacerlo. Esta acotación alimenta la contradicción principal del personaje y, por ende, la tensión dramática de la escena. Al contrario de esta acción, el director plantea que Rosa se quede escuchando un rato largo su entrevista, acción que encamina a la obra a diluir sus conflictos más interesantes.

Por otra parte, está la canción que Rosa le enseña a Cecilia. En mi opinión, logra ser aprovechada en muchos momentos de la representación y consigue acercarse al símbolo que Mayorga busca construir, en su texto, con dicho recurso. Al final de la obra, en el momento en que Rosa se queda sola, Afonso –acertadamente- introduce la canción cantada por Cecilia y la mezcla con un juego de luces y con el gesto “contra el miedo” que Rosa ha hecho otras veces. Estos elementos logran fabricar un final contundente y conmovedor para el espectador.

El personaje de Mauricio lo realiza Ramón Esquinas. Es un hombre de 40 años aproximadamente, que lleva un chándal, una sudadera gris y un maletín deportivo negro, con una venda en la parte izquierda de la frente. Esquinas logra configurar, con frescura, un personaje tranquilo y bondadoso. Sin embargo, se echa en falta el investigar un poco más el conflicto que este personaje tiene con Paula, pues se desvanece rápidamente al imprimir en el personaje una permanente actitud pacífica y desenfadada.

Con respecto a la relación escénica entre los personajes, entre Paula y Cecilia se juega, desde un primer momento, el roce constante de caracteres. Cecilia, al entrar a escena, saca su cámara y se comienza a grabar mientras canta una canción. Inmediatamente la madre entra a escena hablando por teléfono y la calla. Cecilia le habla a su madre como si no la soportara, pero más tarde se establece entre ellas la relación de amistad que Mayorga propone en el texto. La madre ayuda a su hija a arreglar la cámara, la escucha sobre lo que aprendió en clase y también le ayuda a pensar a quién entrevistar. No obstante, en esta relación, en la primera escena, se echa en falta la urgencia que tiene Paula por salir de su casa a encontrarse con su esposo.

Entre Mauricio y Rosa, al comienzo la relación es muy árida pero rápidamente Rosa cambia de actitud gracias al buen humor de él y, sobre todo, a su música. La relación de éste con Cecilia, en mi opinión, es la más elaborada de las tres. Entre estos personajes se percibe una tensión sexual permanente. Cecilia es muy coqueta con Mauricio: cuando habla con él, se suelta el cabello, camina de otra manera, lo mira con intensidad. Mauricio sabe mantener muy bien el juego pero no se involucra tanto como ella. Es interesante, sobre todo, el contraste por el que atraviesa la actriz: pasa de ser muy coqueta a estar furiosa, cuando Mauricio la rechaza.

En la relación de Mauricio con Paula se proponen cambios escénicos que fortalecen el conflicto entre los personajes. Un ejemplo es que, en vez de que Paula pelee con un contrincante imaginario en la escena X -como lo propone en la acotación Mayorga-, la actriz que hace de Paula amenaza directamente a Mauricio con el florete y, por ende, alimenta la turbia relación que mantienen.

Por último está la relación entre Paula y Rosa. Al principio se propone una rivalidad entre Rosa y Cecilia por ganar la atención de Paula. Rosa, por momentos, se molesta porque Paula deja de peinarla para atender la conversación con su hija. Otra de las propuestas escénicas que alimentan dicha relación, ocurre en la última escena, cuando Paula le cuenta que fue un amigo suyo el que le rompió el brazo a Adrián. La actriz lo interpreta de tal forma como si se lo estuviera inventado en el momento; de esta manera, deja libre de culpa a su difunto padre. Sin embargo, en esta confesión final de Paula, la interpretación de Luisa Martín se torna un poco confusa. En mi opinión, es demasiado sobria, como si se estuviera inventando toda aquella revelación. Por tanto, la reacción del

personaje de Paula parece ser más una venganza que un proceso intenso y doloroso conducente al desvelamiento de una verdad.

En conclusión, coincidimos con la mayoría de críticas de la obra al opinar que el montaje de Juan José Afonso no fue muy afortunado [Olaya Pérez, 2014; González, 2014], pues, al banalizar en cierta medida los conflictos y las contradicciones de los personajes, la obra se convierte en un melodrama perimido [Otheguy Riveira, 2014] que, en mi opinión, no tiene que ver con los significados fundamentales que busca explorar el dramaturgo con su obra. En palabras de Miguel Ayanz: “Suena el trueno de un gran texto, pero no se ve el relámpago” [2014].





**F9. Elena Reyos interpretando al Muchacho en el montaje de *Reikiavik* dirigido por Juan Mayorga. Fot. Rafa Márquez.**

## **5.7. REIKIAVIK**

### **5.7.1. ANÁLISIS, POR ESCENAS, DE LA ACCIÓN DRAMÁTICA DE LA OBRA**

ESTA OBRA EN particular presenta una estructura dramática dividida entre la realidad de los personajes y la ficción que ellos mismo recrean. Por tanto, dividiremos las escenas entre las que ocurren en el plano real (números arábigos) y aquellas que ocurren en el plano ficcional (números romanos).

**Lugar de la obra:** Parque.

**Personajes:** Waterloo, Muchacho y Bailén.

#### **Escena 1**

Waterloo intenta convencer al Muchacho de que se quede en el parque recreando el Match del siglo. El Muchacho no está convencido. Aparece Bailén, que reprende a Waterloo por invitar a un tercero al juego sin su consentimiento. Waterloo le pide a Bailén que se vaya, pero Bailén se niega rotundamente. Waterloo, sin que escuche el Muchacho, le anuncia a su amigo que está enfermo y que por tanto debe dejar un heredero. Bailén le exige que, si esta es la última vez que se va a reconstruir Reikiavik, él tiene que estar presente.

#### **Escena 2**

Inicia aquí la preparación de la reconstrucción de la historia, con una presentación de los personajes en cuestión: Fischer y Spasski, y de los innumerables sucesos que anteceden al “Match del siglo”, por lo cual este será un majestuoso acontecimiento.

Waterloo instauro el juego con sus reglas, incitando al Muchacho a entrevistar al “Spasski mejorado” de Bailén. Los dos se compenetran tanto en los personajes que parecen olvidar sus antiguas identidades; inmersos ahora en el espacio de la historia, creen conocer las intenciones ocultas o los resabios del otro. Bailén pasa de ser Spasski a interpretar a la madre de Fischer, que hace todo para alejar a su hijo loco del ajedrez. Hacen un dibujo completo de la personalidad excéntrica de Fischer e incluso imitan su caminar. Caminado que Waterloo invita al Muchacho a remedar.

El eje central de la ficción se ubica en el duelo a muerte que tienen Waterloo-Fischer y Bailén-Spasski, los dos parecen pelearse la predilección y empatía del Muchacho por alguno de los jugadores, llaman su atención e intentan demostrarle que su personaje es más brillante que el otro. El primero le echa en cara al segundo que está en el lugar donde está porque la Federación



Soviética de Ajedrez lo puso ahí. El segundo no para de contarle al Muchacho sobre la extraña personalidad de Fischer, que no sabe hacer nada más en su vida que jugar al ajedrez, además de ostentar que hasta ahora Fischer no ha podido ganarle. El chico, por su parte, no tiene casi nunca parlamentos, pero sabemos que es para él que Bailén y Waterloo están haciendo hoy todos sus esfuerzos. Existe también un fuerte conflicto entre Spasski y la Federación rusa o incluso toda Rusia, pues lo presionan a muerte por ganar el título por razones políticas (la guerra fría), por razones históricas (desde 1948 todos los campeones mundiales han sido rusos) y por razones culturales (para los rusos, el ajedrez es uno de los deportes más importantes); por tanto, no consentirán jamás que ese excéntrico norteamericano se quede con el primer puesto.

Para el “Match del siglo”, Bailén-Spasski propone Reikiavik; Waterloo-Fischer está de acuerdo sólo porque Islandia ofrecerá el doble de dinero.

### **Escena I**

**Personajes:** Spasski (Bailén) y Nicolái (Waterloo).

Desde aquí se empiezan a gestar las mini-escenas que conforman la reconstrucción de Reikiavik.

Nicolái alienta al presionado Spasski a ganarle a Fischer, mientras aterrizan en Reikiavik y conocen el hotel de lujo donde se hospedarán. Faltan 24 horas para la ceremonia inaugural y Fischer aún no llega. Se da inicio al acto de apertura del campeonato y Fischer sigue sin llegar.

### **Escena II**

**Personajes:** Delegado de la Federación Soviética (Waterloo) y Delegado de la Federación Estadounidense (Bailén).

El soviético solicita la descalificación de Fischer, a lo que el estadounidense se opone argumentando la solicitud del aplazamiento a la vista de un certificado médico. Por tanto, acuerdan dar un plazo máximo de 48 horas para que Fischer se presente en Reikiavik.

### **Escena III**

**Personajes:** Henry Kissinger (Bailén) y Fischer (Waterloo).

El futuro secretario de Estados Unidos le suplica a Fischer que acuda a Reikiavik; a la negativa de Fischer de no sentirse norteamericano, Kissinger le recuerda que gracias a ellos él no fue a la guerra del Vietnam.

### **Escena IV**

**Personajes:** Nikolái (Waterloo) y Spasski (Bailén).

Nicolái intenta convencer a Spasski de volver a Moscú, pues ya se le venció el plazo a Fischer. Spasski se niega, lo estará esperando hasta que aparezca.

#### **Escena V**

**Personajes:** James Slater (Bailén) y Fischer (Waterloo).

Slater llama a Fischer para convencerlo de que viaje a Reikiavik ofreciéndole el doble de dinero, Fischer acepta y viaja a Islandia.

#### **Escena VI**

**Personajes:** Padre Lombardy (Bailén) y Fischer (Waterloo).

Lombardy le exige a Fischer que le escriba una carta a Spasski ofreciéndole disculpas y Fischer se niega. La carta es escrita, no se sabe por quién.

#### **Escena VII**

**Personajes:** Hat (Bailén) y Fischer (Waterloo).

Fischer va al lugar donde se jugará la final y le exige a Hat una cantidad de condiciones exageradas para poder jugar. Se echa a dormir, no lo consigue.

#### **Escena VIII**

**Personajes:** Spasski (Bailén) y Nicolái (Waterloo).

Nicolái anima de nuevo a Spasski para ganar y le propone dormir, pero Spasski no lo consigue.

#### **Escena IX**

##### **La primera partida de El match del siglo**

**Personajes:** Fischer (Waterloo) y Spasski (Bailén).

Waterloo y Bailén interpretan el principio del encuentro y, en vez de jugar ajedrez, se mueven como luchadores de boxeo. En esta primera partida Spasski derrota a Fischer.

#### **Escena 3**

El Muchacho, aterrado de que no sepan jugar al ajedrez sino que conviertan el juego en una pelea de boxeo, pide explicaciones por este abrupto cambio. Bailén y Waterloo le revelan al Muchacho que toda la historia la sacan de un libro: *El duelo del siglo. Las partidas de Reikiavik*

*comentadas*, que cada uno se lo encontró por casualidad y que algún día descubrieron que los dos lo leían.

## **Escena X**

**Personajes:** Hat (Bailén), Lombardy (Bailén) y Fischer (Waterloo).

El Fischer derrotado exige que no haya cámaras en la próxima competencia, que Nicolái no se siente cerca de él y no quiere jugar con gafas de sol, pero el padre Lombardy niega sus peticiones. Hat le anuncia que por no llegar a la segunda partida, ha sido ganada por Spasski. Comienza la fuerte presión de Estados Unidos hacia Fischer.

## **Escena 4**

Se intensifica el conflicto entre el Muchacho y Bailén, el Muchacho no está de acuerdo con la interpretación que hace Bailén de Hat: “No creo que Hat hablase así a Fisher. Fischer lo habría despedido con una patada en el culo” [747]. A Bailén le incomoda que el Muchacho critique su interpretación y hace que Hat diga palabras incluso más groseras que las que había dicho y prosigue con la ficción. Waterloo corta la escena (Bailén estaba cantando una canción comunista) y advierte que el Muchacho está completamente aburrido con la historia: “Se nos está yendo de las manos. Lo estamos perdiendo. Mira qué carita. Lleva tiempo lejos de aquí” [747]. No es claro aquí si Bailén trata de echarlo o de provocarlo: “Lo que ves en esa carita no es aburrimiento, es miedo” [747]. Comienza el interrogatorio del Muchacho (él un poco molesto, quizás), que nos descubre lo extraño que le parece todo esto, lo diferente y anormal que es que dos hombres se encuentren en un parque para reconstruir una y otra vez el Match del siglo y sus sospechas de que todo ha sido creado para atraerlo a él. Pregunta el Muchacho: “¿Hay más tíos como ustedes? ¿Quién puso aquí ese tablero? ¿Usted sabía que yo iba a pararme ahí? ¿También usted estaba esperándome? ¿Están compinchados? ¿Hacen esto a menudo? ¿Cómo se ganan la vida? ¿Siempre están igual? ¿Hacen lo mismo todo el rato?” [748]. El bombardeo de preguntas del Muchacho que ha estado callado en toda la obra parece querer deshacer todo el pasatiempo de Bailén y Waterloo. Bailén le lanza una larga respuesta que asusta al Muchacho y este decide abandonar el parque.

## **Escena 5**

Waterloo reprende a Bailén por haber asustado al Muchacho. Bailén tranquiliza a Waterloo diciendo que es él quien ha venido hasta acá. Prosiguen con la trama de Reikiavik.

## **Escena 6**

El Muchacho vuelve pidiendo razones que expliquen por qué Bailén y Waterloo hacen esto. Los hombres intentan convencerlo de que se quede argumentándole que este juego les ayuda a coger fuerzas para el “resto”. El Muchacho se queda.

## **Escena XI**

**Personajes:** Nicolái (Waterloo) y Spasski (Bailén).

Spasski trata de convencer a Nicolái de traer a su amada Larissa a Reikiavik, argumentándole que eso le ayudaría a ganar contra Fischer. Nicolái niega la petición y además le exige a Spasski que no acepte jugar la tercera partida en un espacio diferente como pide Fischer; Spasski acepta las peticiones del norteamericano porque quiere darle una lección, pero en el tablero de ajedrez.

## **Escena XII**

**Personajes:** Fischer (Waterloo) y Spasski (Bailén).

Bailén narra cómo es este tercer encuentro. Fischer derrota a Spasski.

## **Escena XIII**

**Personajes:** Integrante del Gobierno o de la Federación Rusa de Ajedrez (Waterloo) y Spasski (Bailén).

El Integrante del Gobierno ruso llama por teléfono a Spasski y lo acusa de estar quebrantando los ideales del comunismo al haber aceptado las condiciones de Fischer para el tercer juego. Spasski, por su parte, se defiende usando la misma táctica que usa el Integrante del Gobierno: citar a Stalin.

Gracias a la acotación nos damos cuenta de que ya van en la décima partida y que el marcador va  $3\frac{1}{2}$  -  $6\frac{1}{2}$  a favor de Fischer y que después de la sexta partida Spasski aplaude a Fischer.

## **Escena XIV**

**Personajes:** Dimitri, Mijail, Nicolái y Vasili (Waterloo) y Spasski (Bailén).

Nicolái y todos los integrantes del equipo de Spasski lo reprenden por haber aplaudido a Fischer al finalizar la sexta partida. Lo amenazan con que tendrá un futuro vergonzoso similar a Taimánov (antiguo contendiente de Fischer). Spasski, por su parte, se defiende argumentado que a Taimánov lo trataron así porque no era partidario del régimen. Por último, Vasili y Dimitri

vuelven a amenazarlo diciéndole que si todo sigue como va, tendrá que volver a vivir como todos los integrantes de su familia, donde a cada cual le corresponden sólo 9 metros cuadrados en la vivienda.

#### **Escena XV**

Undécima partida entre Spasski (Bailén) y Fischer (Waterloo).

Waterloo suspende la escena pidiéndole a Bailén que vayan a la escena de la partida décimo tercera por su enfermedad.

#### **Escena XVI**

Décimo tercera partida entre Spasski (Bailén) y Fischer (Waterloo).

Es el momento más tenso de la partida, llevan 5 horas jugando, Spasski ruega para que llegue el aplazamiento, el árbitro Schmidt le entrega a Spasski el sobre secreto para que anote su jugada. El juego continuará mañana.

#### **Escena XVII**

**Personajes:** Fischer (Waterloo), Lombardy y Hat (Bailén).

Fischer pide a sus amigos que le ayuden a predecir qué jugada hará mañana Spasski.

#### **Escena XVIII**

**Personajes:** Spasski (Bailén), Nicolái y Dimitri (Waterloo).

Spasski pide ir a recoger a su esposa al aeropuerto, Nicolái niega la petición y le propone jugadas a Spasski para la partida de mañana.

#### **Escena XIX**

**Personajes:** Spasski (Bailén) y Fischer (Waterloo).

Es la continuación de la partida, en la cual Fischer mueve una ficha inesperada que aplasta a Spasski. El marcador queda 5-8 a favor de Fischer.

#### **Escena XX**

**Personajes:** Nicolái (Waterloo) y Spasski (Bailén).

Nicolái presiona a Spasski para que no siga perdiendo, lo reprende por su derrota, le exige ganar. (En una imagen escénica de Bailén peleando contra su propia sombra se va evidenciando el cambio de marcador, que queda 8½ - 11½ a favor de Fischer).

## **Escena XXI**

**Personaje:** Representante de la delegación soviética.

Quien denuncia a Fischer por estar usando medios ajenos al ajedrez para ganar. Waterloo narra cómo el 1 de septiembre de 1972 él (es decir Fischer) llega al recinto y por primera vez Spasski no está.

## **Escena XXII**

**Personajes:** Nicolái y Schmidt (Waterloo) y Spasski (Bailén).

Spasski les anuncia que no continuará jugando. Marcador final, 8½ - 12½.

## **Escena 7**

Mientras Bailén y Waterloo guardan las piezas, el Muchacho les pregunta intrigado qué pasa después. Bailén relata cómo desde ese momento la vida de Spasski fue un fracaso y Waterloo cuenta que Fischer no se presentó a disputar el siguiente campeonato mundial. Veinte años después se organiza la revancha en Belgrado y el gobierno de Estados Unidos decreta orden de captura a Fischer por haberse atrevido a jugar en territorio serbio. Fischer vuelve a Reikiavik y ahí muere. Waterloo se tira al suelo como un muerto y Bailén le echa tierra. Los dos, durante todo este tiempo, se han seguido preguntando por sus malas jugadas en el Match del siglo. Waterloo no está de acuerdo con que Bailén le eche tierra. El Muchacho se lanza a la creación y propone una nueva variante, Bailén no está de acuerdo pero Waterloo lo convence. Con la variante del chico parece terminar el examen al que lo estaba sometiendo Bailén, Waterloo le entrega su librito al Muchacho, se despide de Bailén y el Muchacho le propone iniciar el juego de nuevo.

### **5.7.2. REPARTO Y CONFIGURACIÓN**

LA OBRA ES protagonizada por tres personajes, Waterloo, Bailén y el Muchacho. Los primeros dos nunca salen del escenario y el Muchacho sólo en contados instantes lo hace. Podemos decir entonces que la obra conserva una configuración plena y estática de una relación triangular constante. Waterloo y Bailén interpretan a su vez a Bobby Fischer, a Boris Spasski y a más de 10 personajes que -como fichas de ajedrez- salen y entran de la ficción que reconstruyen estos dos hombres, imprimiendo gran dinamismo y movilidad a toda la obra. Los personajes que configuran el “Match del siglo” son el núcleo dramático que impulsa la acción de la obra, y son encarnados -como ya dijimos- por Waterloo y

Bailén, dos personajes que como muy bien lo dice Mayorga: “Son hombres que viven las vidas de otros” [Mayorga, 2015b]. El Muchacho, a lo largo de la historia, pasa por diferentes niveles de atención y de relación frente a la reconstrucción del Match del siglo; primero es un espectador que se divierte, luego se comienza a implicar en la historia interpretando a personajes episódicos como los niños rusos, el presidente de Islandia, el Juez Schmidt, etc. También realiza distintos efectos sonoros, pero, una vez que decae Waterloo, se convierte en el sostén primordial de éste para llegar a la reconstrucción del final de la historia. Por último, termina reemplazando a Waterloo en el juego, convertido en el protagonista del mismo junto con Bailén.

En esta configuración triangular, la función de mediador del conflicto es desempeñada casi siempre por Waterloo, que intercede entre el Muchacho y Bailén, y en algunas ocasiones el Muchacho, que interviene entre Waterloo y Bailén encarnando a Fischer y a Spasski, respectivamente.

### **5.7.3. GRADOS DE REPRESENTACIÓN Y DE CARACTERIZACIÓN**

LOS TRES PERSONAJES Patentes: Waterloo, Bailén y el Muchacho encarnan a su vez a otros personajes que, aunque podrían denominarse todos ausentes, se convierten en patentes gracias al juego de reconstrucción de la historia. Solamente cabría mencionar que Larissa (la segunda esposa de Spasski) en la primera versión de la obra es un personaje latente, pero en la segunda versión es encarnado por Waterloo.

Con respecto a los grados de caracterización, en esta obra sabemos más de Spasski y de Fischer que de Bailén y Waterloo. Ni siquiera ellos saben nada uno del otro, fuera de aquel parque:

Bailén: Ni si quiera sé cómo se llama fuera de aquí.

Waterloo: Ni yo. Fuera de aquí, ni idea quién es. [748]

Por tanto, el grado de caracterización que se alcanza dentro de la ficción que ellos construyen es complejo, creando personajes con coexistencia de atributos contradictorios, de los cuales nos enteramos hasta de su biografía y de sus rasgos más íntimos. En cambio, de Waterloo y Bailén podríamos decir que son personajes mono-facéticos de los cuales el texto nos da muy poca información. No obstante, es curioso ver cómo Waterloo, que tiene un carácter afable, tranquilo, es amoroso con el chico y con Bailén y en la ficción encarna

a Fischer, un personaje huraño, de mal genio, a quien no le gusta relacionarse con la gente. Y Bailén, que tiene un carácter fuerte y es apático con el Muchacho, interpreta a Spasski que es un hombre condescendiente, paciente, amigable y respetuoso. Este encarnar el contrario de lo que se es se relaciona, en mi opinión, con lo que, según Jung, hacen los sueños con los seres humanos: buscar equilibrar la psicología del individuo haciéndole experimentar en su realidad onírica el extremo opuesto de lo que es en la vida real<sup>43</sup>. Quizás para Waterloo y Bailén el interpretar a personajes tan distintos a ellos les ayuda a equilibrar su propia vida. Le dice Waterloo al Muchacho: “Fuera de aquí yo no he disputado el campeonato del mundo de nada (...). Vienes aquí y coges fuerzas para el resto” [750], y en la segunda versión de la obra dice Bailén: “Si no existiera Reikiavik, yo ya estaría muerto”.

Con respecto al personaje del Muchacho, vemos que es el que menos parlamento tiene, como dijimos anteriormente. No obstante, está presente todo el tiempo en el escenario, salvo cuando abandona el lugar, que es por un espacio de tiempo muy corto. Por tanto, podemos decir que es un personaje que dentro del texto tiende a ser plano, pero en la realización escénica de la obra, sea cual fuere, se convertirá en un protagonista complejo. El hecho de que esté siempre en escena, aunque sea sin pronunciar parlamentos, lo hace tomar partido y reaccionar a absolutamente todo lo que pasa en escena. Si dividimos la obra -como lo haremos más adelante- en dos niveles: un primer nivel de realidad (dos ancianos y un chico en un parque) y un segundo nivel ficcional (el Match del siglo), vemos cómo el Muchacho es el protagonista del primer nivel y la causa por la cual se lleva a cabo el segundo. Es para él que se está haciendo esta vez la reconstrucción de la historia y ésta se ve interrumpida o toma un cauce determinado por las intervenciones del Muchacho dentro y fuera de dicha ficción, o por la enfermedad de Waterloo. En el primer nivel se le explica todo lo extra-escénico necesario para llevar a cabo el segundo nivel.

---

<sup>43</sup>“La función general de los sueños es intentar restablecer nuestro equilibrio psicológico produciendo material onírico que restablezca, de forma sutil, el total equilibrio psíquico. Eso es lo que llamo el papel complementario (o compensador) de los sueños en nuestra organización psíquica (...) El sueño compensa las deficiencias de su personalidad” [Jung, 1995: 50].



Por otra parte, los tres personajes y a su vez aquellos que encarnan en el juego, son caracteres fijos, pues no poseen cambios múltiples o variables de caracterización.

#### 5.7.4. NIVEL MORFOLÓGICO

##### A) ONOMATOLOGÍA

EL QUE EL chico carezca de nombre y sea simplemente “el Muchacho”, nos conduce a pensar que Juan Mayorga busca, más que construir una identidad definida con este personaje, darle un matiz general o universal. No es un Julio o un Miguel el que se deja seducir por la re-construcción *sui géneris* del Match del siglo. Es un Muchacho: la juventud en general -podríamos decir-, que acepta el reto de reemplazar a las generaciones maduras en función del oficio de rememorar, así como de desarrollar, la imaginación humana.

Con respecto a Bailén y Waterloo, sus nombres remiten claramente a dos de las grandes derrotas napoleónicas. El gran interrogante es ¿por qué estos dos hombres deciden, durante su juego de Reikiavik, bautizarse con estos nombres? ¿Acaso su encuentro tiene que ver con una sociedad secreta?

Es curioso, por otra parte, que estos dos hombres que se reúnen en un parque a reconstruir una y otra vez el Match del siglo, se bauticen de una forma específica (Bailén y Waterloo), para después encarnar a otros muchos personajes. Son dos hombres de los que no sabemos nada, salvo que Waterloo detesta la escuela y que Bailén siempre dice que no va a volver al parque y sueña con -algún día- hacer un muñeco de nieve en forma de mujer [756]. Estos dos hombres anulan, incluso, su nombre verdadero para poder encontrarse en aquel espacio, alejado del “resto”. Resto del que parecen huir para reinventarse en este parque y salvar sus vidas. Ellos deciden ser otros que, a su vez, encarnan a otros. Escogen sus nombres, unos rasgos específicos que buscan adoptar en ese lapso para, con esas características, abordar el Match del siglo.

Se bautizan con nombres de batallas para llevar a cabo el gran combate entre Fischer y Spasski, entre los gobiernos ruso y norteamericano, entre el comunismo y el capitalismo. No obstante, sus nombres tienen en común ser dos derrotas sufridas por Napoleón y su “invencible” ejército. Si relacionamos este detalle con alguno de los

escasos parlamentos en que los personajes hablan de sí mismos -confiesen no haber ganado nada en la vida y sentir que esto es lo único que los ayuda a vivir “el resto”-, podemos atrevernos a concluir que estos hombres llevan vidas grises, fracasadas (como la mayoría de los personajes adultos del universo mayorguiano) y que, por tanto, adoptan los mencionados nombres para teñir con un poco de humor su básica realidad. El repetir una y otra vez los acontecimientos de la gran partida de Reikiavik, les hace viajar intensamente por los caminos de la derrota y del éxito, permitiéndoles experimentar, como ellos mismos dicen, el aprendizaje necesario para estar a la altura de la victoria o de la derrota<sup>44</sup>.

Aventurándonos a buscar relaciones entre estas batallas y la caracterización de los personajes, podemos decir que Bailén adopta ese nombre porque, durante la reconstrucción del Match, busca entrar en un estado intenso y sofocante, similar al fortísimo día de calor en el que tuvo lugar la famosa batalla entre los ejércitos español y francés, el 19 de julio de 1808, junto a la ciudad jienense de Bailén. Allí el clima fue decisivo para que el ejército español obtuviese la victoria: gracias a que la población civil de la localidad suministró agua a sus soldados, éstos pudieron soportar las altas temperaturas, las mismas que dejaron sin aliento al ejército francés.

La batalla de Waterloo, por otra parte -que marcó el fin de Napoleón y de su imperio-, estuvo precedida por un tremendo diluvio que cayó la noche anterior. Además, Napoleón, enfermo, por primera vez no estuvo al frente con sus soldados. Desde *La Belle Alliance* dirigió la batalla, sirviéndose de un mapa. Estas circunstancias nos hacen recordar a nuestro personaje, Waterloo, un hombre enfermo, quizá anciano, que está a punto de dejar de asistir a los encuentros “sagrados” del parque por razones de salud.

## **B) Caracterización del Muchacho**

POR LA CARACTERIZACIÓN implícita extra-verbal, el texto “dibuja” a un chico curioso que cuenta con la ingenuidad e indecisión que se atribuyen a la mayoría de chicos de su edad. Es colaborador, está dispuesto a hacer el sonido, personaje u objeto que hagan falta, en pro de la ficción de Waterloo y Bailén. A partir de la caracterización explícita verbal

---

<sup>44</sup> Bailén: Quién ganará y quién perderá, eso no puedes cambiarlo, pero puedes conseguir que tu personaje, el que te toque, esté a la altura de su victoria o de su derrota [748].

sabemos que asiste a un instituto y que toda esta situación se le cruza con un examen final muy importante. Por último, gracias a la caracterización implícita verbal reflexiva traducida en la variante que propone el chico al final de la obra, salen a relucir su gran inteligencia e ingenio. A partir del parlamento final podemos concluir que es un chico hábil, de potente imaginación y que, además, ha comprendido en esencia la relación entre Fischer y Spasski, la búsqueda de cada uno de ellos con respecto al juego y el placer intenso que experimentan mutuamente: el juego alejado de todo, el juego por el juego mismo.

Como dijimos anteriormente, este personaje desarrollará toda su potencia y protagonismo en la realización escénica de la obra. Al tener a cargo pocos parlamentos, de la lectura del texto no se deriva mucha más información sobre él. No obstante, en la representación de la obra, por estar casi todo el tiempo en escena, su caracterización se alimentará enormemente gracias a las situaciones y reacciones de los otros personajes.

### **C) Caracterización de Waterloo y Bailén**

DE LA CARACTERIZACIÓN explícita verbal reflexiva de Waterloo se desprende que el texto construye a un personaje enfermo, desdeñoso del colegio y “del resto”, de la vida organizada e institucionalizada que existe más allá del parque (su burbuja ficcional). Por el lado de Bailén, si atendemos a su caracterización implícita extra-verbal, advertimos que se construye como un personaje de carácter fuerte, agresivo y radical. Ambos son hombres soñadores, imaginantes en potencia. Confiesan haber comenzado este juego porque el sonido de las olas de Islandia no los dejaba dormir. Se encuentran por azar y hacen del parque un “campamento de resistencia” frente a su intrascendente realidad.

Como dijimos anteriormente, en la onomatología estos dos personajes son seres grises y fracasados. Ellos mismos lo reconocen (Waterloo: Fuera de aquí, yo no he disputado el campeonato del mundo de nada). Juan Mayorga, en una entrevista sobre la obra, dijo de ellos: “Waterloo y Bailén, estos personajes tienen una mala relación con el mundo” [Caso, 2015]. No obstante, como pasa con los personajes de Chejov o de Beckett, la insignificancia de sus vidas está contrarrestada por la magnificencia de sus fantasías, de su universo ficcional, aquel que no importa a nadie pero es sobre él que logran trascender su condición de seres triviales para convertirse en individuos profundos. Así logran

aproximarse a lo que sería la esencia de su existencia; consiguen rozar, por segundos, los destellos de algunas verdades universales.

#### **D) Caracterización de Borís Spasski**

POR LA CARACTERIZACIÓN explícita verbal reflexiva del personaje, nos enteramos de que en el año del “Match del siglo” tenía 35 años; Había nacido en San Petersburgo y aprendió a jugar ajedrez gracias a su padre y a que el gobierno de Moscú lo escogió para formarlo desde que estaba en el colegio. Le gustan las rubias y Dostoievski. Le molesta que Fischer lo tilde de comunista, porque no lo es. Dice que la fuerza para aprender a jugar ajedrez se la dio la Segunda Guerra Mundial y que, gracias a eso, ha conseguido ser el campeón del mundo. Es un hombre que ama la vida y la antepone al juego [744]. Esto se hace evidente en sus reacciones frente a las actitudes de Fischer.

En la caracterización implícita verbal reflexiva del personaje, se “dibuja” un hombre retador y temerario: “Yo le he ganado dos veces, él conmigo no ha pasado de las tablas ¿En serio, no quiere saber nada de mí?” [734]. Y es, a veces, inseguro, temeroso: “En Londres las apuestas están tres a favor de Fischer, Nicolái” [737], pero también se muestra paciente y sereno, prioriza el juego limpio y correcto frente al bullicio que han producido los caprichos de Fischer: “Si Fischer me presenta sus excusas, jugaré con él, no importa cuándo llegue. Lo estaré esperando” [740]. Igualmente sale a relucir, en este personaje, un carácter obsesivo, parecido al de Fischer: seguramente es propio de los jugadores profesionales de ajedrez. Esta obsesión se aprecia en la escena en que analiza el libro de Fischer, sus *Cien mejores partidas* [743].

A medida que avanza el campeonato y la presión de sus compatriotas rusos va aumentando, le surge al personaje una nueva faceta que hasta ahora desconocíamos: el profundo amor por su esposa. Spasski pide a Nicolái que Larissa viaje a Reikiavik para que lo acompañe en este duro trance [750]. En esta situación, lo único que puede llenarlo de fuerzas es su familia. Esto nos conduce a concluir que los impulsos que llevan a Spasski a triunfar no tienen nada que ver con la obsesión por el triunfo que demuestra el gobierno ruso, o con la ideología comunista. Proviene, sobre todo, del amor a su familia. Por otro lado, Spasski es un hombre al que le molesta que el poder pase por encima de sus opiniones, que la Federación Rusa tome decisiones sin antes consultarle [751]. Quizás el

autoritarismo de los comunistas sea otra de las razones por las que acepta, sin chistar, las condiciones de juego que exige Fischer para la tercera partida: “Comunica a Fischer que jugaré donde él diga, a la hora que él diga” [751]. Spasski quiere reprender la actitud de Fischer pero en el tablero; no participar en el juego mediático que se ha suscitado.

En mi opinión, es por la actitud estoica de Spasski y, al contrario, por la actitud caprichosa de Fischer, que Juan Mayorga dice que la paradoja de esta obra radica en “cómo la victoria puede incubar una derrota y, al mismo tiempo, cómo una derrota puede ser una victoria si uno está a la altura de esa derrota” [Caso, 2015]. Es Bailén quien, en esta nueva ocasión, reconstruye la historia con este pensamiento en su cabeza. Dice: “Estoy en condiciones de presentar bajo una nueva luz lo sucedido en Reikiavik. Creo que al fin entiendo quién fue Boris Spasski” [732]. Y busca, a lo largo de la obra, demostrar cómo la derrota mundial de Spasski fue en realidad una victoria consistente en defender las actitudes humanas en el marco de batallas, de poderes nacionales mezquinos que sólo buscan, a la larga, afirmaciones de superioridad para incrementar su dominio. Spasski perdió ante el mundo, pero ganó por la integridad y limpieza de sus actos. Prefirió una vida complicada y con humillaciones luego del campeonato, a negar su pensamiento y de forma particular, auténtica, relacionarse con el mundo. Es un personaje íntegro, inteligente, hábil y hasta temerario: no tiene ningún problema en cuanto a enfrentar las amenazas de su gobierno. Sostiene su punto de vista sin que lo amedrente el poder [752]. Pero cuando lo amenazan con ponerlo a vivir en 9 metros cuadrados, calla [754].

Por el contrario, en la caracterización transitiva del personaje que hace Waterloo-Fischer de Bailén-Spasski, se “dibuja” un Spasski ayudado por la Federación Rusa de Ajedrez, que no es campeón mundial por sus propios méritos sino por el monopolio de la mencionada Federación sobre el torneo internacional de ajedrez [735].

### **E) Caracterización de Bobby Fischer**

POR LA CARACTERIZACIÓN explícita verbal reflexiva del personaje, conocemos a un hombre que, en el año del “Match del siglo”, tenía 29 de edad y aprendió solo a jugar al ajedrez. Se volvió tan obsesivo que la profesora y la madre lo llevaron a varios psiquiatras: no dejaba de pensar en el juego todo el tiempo. Desde los 13 años comenzó a

ganar campeonatos. Siempre llegó a las partidas con el traje arrugado [743]. Los rusos comenzaron a temerle y su madre pasó de estar preocupada a llenarse de orgullo.

La caracterización implícita verbal reflexiva del personaje “dibuja” a un hombre de carácter temerario y conflictivo. Hace este tipo de preguntas a su contrincante: “¿Por qué os gusta tanto el ajedrez a los comunistas?” [734]. También se revela un hombre resentido que, según él, ha tenido que forjarse un camino solo, en un país donde nadie apoyaba el ajedrez (en cambio, Spasski contó con apoyo desde la niñez). Por esta razón, está seguro de ser mejor que Spasski. Es también un hombre ambicioso y orgulloso, sin un ápice de sentimiento patriótico: no le importa nadie, mucho menos los gobernantes de su nación. “Yo no voy a Reikiavik a pelear por ellos. La victoria será sólo mía” [736]. “¿Pedir perdón a los rusos? No voy a hacer eso, padre Lombardy” [741]. Le excitan los grandes retos, lo estimulan a jugar mejor. Este rasgo de su carácter lo vemos reflejado en la undécima partida cuando Spasski devuelve el caballo a su posición inicial y Fischer dice: “Bien, Boris Spasski, muy bien. Cuanto mayor sea tu rapidez y tu fuerza, más rápido y fuerte me obligas a ser. Cuanto mejor juegues tú, más gozaré yo” [754].

En la caracterización explícita verbal transitiva que Bailén-Spasski hace de él, aparece un personaje que camina de forma curiosa: “No sabe mover un cuerpo tan grande” [733]. Es el campeón de ajedrez de Estados Unidos (con 15 años), pero no sabe coger los cubiertos en la mesa, no sabe relacionarse y usa todo el tiempo un ajedrez de bolsillo. No tiene novia, no le gusta follar, es un genio, sabe 5 idiomas. Por lo demás, tiene la mente de un niño, sus revistas favoritas son las de *Superman*. Sólo le importan el ajedrez y el dinero. Según Nicolái, es un hombre de mal humor [737], nervioso y miedoso [738]. Según Spasski, Fischer es un monstruo capaz de anteponer el juego a la vida [744].

Por la caracterización implícita extraverbal reflexiva confirmamos lo que de él dice Nicolái: es un hombre al que únicamente le importa el dinero, viaja a Reikiavik sólo cuando le doblan la paga del campeonato. Es un hombre exigente, autoritario, caprichoso, calculador y, por otro lado, inseguro y nervioso. Se pone en evidencia su personalidad obsesiva sobre todo en la escena en que obliga a Hat a ir a altas horas de la noche a investigar cómo es el lugar donde será la partida. Además, tiene complejo persecutorio: piensa que los rusos están buscando envenenarlo o accidentarlo en un coche. Revela su pretensión de superioridad el hecho de que siempre llega tarde a las partidas. Logra dejar

a Spasski en un status más bajo, como consecuencia de la espera. Como dijimos antes, la excentricidad de su carácter saca a relucir a un personaje que desde la infancia tuvo terribles problemas para relacionarse con los demás y estuvo marcado por el miedo y la inseguridad. Utiliza como coraza el ajedrez y la imagen de “ogro” que ha construido.

### **5.7.5. NIVEL SINTÁCTICO**

#### **A) Waterloo y el Muchacho**

WATERLOO INTENTA CONVENCER al Muchacho de que se quede en el parque, tentándolo de manera cordial y afectuosa. Una vez que lo ha convencido, está amorosamente pendiente de que el chico siga la historia, de que no se pierda ni un segundo de ella. “Waterloo: ¿lo vas pillando, chaval? La partida empieza mucho antes de que nos sentemos uno frente a otro en Reikiavik” [737]. “Se nos está yendo. Lo estamos perdiendo. Mira qué carita. Lleva tiempo lejos de aquí” [747]. Siempre que el chico se “desengancha”, busca traerlo de nuevo a la ficción. Lo involucra en la consecución de la historia. Además, lo defiende numerosas veces de la actitud vehemente de Bailén. “Waterloo: si fuese tonto, no estaría aquí” [755]. Por su parte, el Muchacho se muestra siempre afable con Waterloo y abierto a las propuestas escénicas que éste le hace. Y cuando Waterloo comienza a enfermarse, la relación entre ellos se estrecha aún más: el chico cuida de él y lo ayuda a seguir con la historia.

#### **B) Bailén y el Muchacho**

DESDE UN PRINCIPIO, Bailén muestra rechazo por el chico. “¿Quién es ése?” [731], dice, según lo ve. Se confirma de manera patente la repulsión cuando Bailén responde groseramente a la crítica que el Muchacho hace de una de sus variantes: “No creo que Hat hablase así de Fischer. Fischer lo habría despedido con una patada en el culo” [743]. Además, la propuesta del chico de incluir mujeres en el juego, a Bailén parece interesarle poco. Más tarde Bailén le expresa directamente su deseo de que se marche del lugar: “Aunque quisieses, no podrías quedarte. Para empezar, dudo que haya ninguna derrota napoleónica disponible” [747]. El toque final que rompe la relación entre ellos es cuando Bailén le pregunta, de manera brusca, si está entendiendo lo que pasa: “¿Lo entiendes,

chaval, lo de la jugada secreta? Es para que ninguno saque ventajas del aplazamiento. Si no lo entiendes, di que no lo entiendes” [755].

En mi opinión, Bailén siente celos por la manera como Waterloo trata al Muchacho. También desahoga toda su tristeza (actitud propia de caracteres fuertes como el suyo), por la pérdida de su amigo, en el Muchacho. Para Bailén es tan importante este espacio de Reikiavik, que no está dispuesto a permitir que cualquier persona tome el lugar de Waterloo. Y podríamos decir que Bailén, con su actitud, está poniendo a prueba al Muchacho, para ver si es digno de tomar el lugar de Waterloo. Definitivamente no le está haciendo fácil al Muchacho la entrada a la burbuja de ficción, para que crezcan en él los deseos de formar parte del juego. Al final de la obra y gracias a la intervención mesiánica del Muchacho, la relación entre Bailén y él se modifica: aquel comprende que el Muchacho es digno reemplazo de Waterloo y, por tanto, lo acepta como su nuevo compañero de viaje.

### C) Bailén y Waterloo

LA RELACIÓN ENTRE Bailén y Waterloo es de hermandad: son viejos amigos que se aman y se tienen el uno al otro. Este estrecho vínculo que nace en su fortaleza-parque es lo más importante que tienen en la vida. En mi opinión, tienen puntos de vista diferentes sobre “el Match del siglo”, pero justamente estos pensamientos encontrados convierten a su juego en algo mucho más interesante. Parece que algo pasó la última vez que lo hicieron, pues Bailén no volvió por un tiempo al parque:

Waterloo: Dijiste que no ibas a volver.

Bailén: Siempre digo “no voy a volver”. Siempre vuelvo.

Waterloo: Demasiado tarde.

Bailén: Necesitaba ese tiempo [731].

No está claro si en esta última disputa, que los hizo separarse por un tiempo, tuvo que ver aquello que Bailén dijo sobre la repulsa de Waterloo por Spasski. Sea lo que fuere, por lo dicho por Bailén [732], nos queda claro que él tiene más aprecio por Spasski y Waterloo por Fischer. No obstante, la relación de Waterloo y Bailén es, en esencia, similar a la que tienen sus *alter egos* ficcionales Fischer y Spasski: una relación que, gracias a la manera como juegan, está basada en un profundo respeto. El juego ficcional de Bailén y Waterloo es similar al juego de ajedrez entre Spasski y Fischer: es un espacio



de encuentro alejado de todas las presiones externas que les rodean, para construir un lugar en el que sea posible el surgimiento de la imaginación y de la memoria en sus estados más álgidos. La imaginación y la memoria, como dos de los mayores placeres del ser humano. Su encuentro se traduce en una fiesta en que celebran la pasión y el intenso placer que les produce jugar. El uno es el estímulo del otro para crecer en ingenio y habilidad. En el encuentro nace aquella chispa que ilumina la existencia como constante estado creativo. Es por ello, quizás, que el Muchacho plantea al final una variante poética de la que hablaremos más adelante.

#### **D) FUNCIÓN PRAGMÁTICA**

EN LA BÚSQUEDA de la línea que va desde el dramaturgo al público, *Reikiavik* es la obra que, en mi opinión, plantea de manera más clara y directa uno de los propósitos del teatro mayorguiano: crear un teatro histórico que, al reconstruir el pasado dentro del presente, nos interpele y nos haga descubrir lo que está olvidado. En este orden de ideas vemos cómo el personaje del Muchacho desempeña en este caso la función del *personaje-público* en escena, un *personaje-público* que, como dijimos antes, empieza con una actitud pasiva frente a la ficción que construyen Waterloo y Bailén, pero poco a poco se va involucrando con esta “burbuja” ficcional hasta llegar a reemplazar a uno de los protagónicos. Esta, justamente, es la función que Mayorga espera que adopte el público en su teatro: que se convierta en un espectador activo y entre a modificar y a buscar variantes del pasado. De la misma manera como lo hacen Waterloo y Bailén.

Escribe Juan Mayorga en el programa de mano del estreno de *Reikiavik*, dirigiéndose a los espectadores: “Y también usted, también aparece usted si en vez de pasar de largo se acerca al tablero y se atreve a probar una variante (...); quizás sea una obra sobre usted -pero, si se decide a jugar, no nos diga quién es usted: no le creemos”<sup>45</sup>. Apoya también esta idea el siguiente comentario de Juan Mayorga en una entrevista realizada por Javier López Rejas: “Ese muchacho -o muchacha- es un personaje fundamental. Waterloo quiere ver en él un heredero, pero para que lo sea tendrá que ser

---

<sup>45</sup> Programa de mano de *Reikiavik*, obra estrenada el 27 de marzo de 2015 en el Teatro Palacio Valdez de Avilés.

aceptado por Bailén, quien lo somete a examen. Además, es de algún modo el representante del espectador” [López Rejas 2015].

También podríamos decir que al ser un Muchacho el personaje que representa al público en la escena, Mayorga apuesta a que el papel activo de los espectadores sea tomado por los más jóvenes.

Identificamos, por otra parte, que los personajes de Waterloo y Bailén cumplen en esta obra la función de *personaje-dramaturgo pseudo-demiurgo*, pues son los encargados de crear y organizar el universo ficcional que cubre casi la totalidad de la obra. A través de ellos, Mayorga busca entrar en los detalles más íntimos de las situaciones que desencadenaron “El match de siglo”. También, al principio de la obra, desempeñan la función de presentadores del universo ficticio. Van conduciendo al Muchacho, al igual que al público, al universo de Reikiavik, presentando, desde el espacio donde ocurren los hechos hasta la descripción detallada de los personajes protagónicos: Fischer y Spasski.

#### **E) FUNCIÓN ARGUMENTAL**

EL MOVIMIENTO DRAMÁTICO que finiquita la acción de la obra es el momento en que Bailén acepta al Muchacho como reemplazo de Waterloo y como nuevo compañero de viaje. En este caso, la función de personaje inmóvil es desempeñada por Bailén, que se opone a modificar el entorno. Por su parte, Waterloo cumple la función de personaje-actuante que moviliza y modifica el entorno, con la inclusión del Muchacho en el juego. Waterloo, por ende, sólo logra que Bailén acepte este cambio en la variante final propuesta por el Muchacho, que da a un mismo tiempo fin a la reconstrucción del juego de Reikiavik y a la obra.

#### **F) PERSONAJE Y ACCIÓN**

ES CURIOSO IDENTIFICAR cómo Waterloo y Bailén son personajes funcionales, supeditados al transcurrir de la trama, pero los personajes protagónicos que encarnan en su ficción son sustanciales. La obra se ocupa más de dibujar en su totalidad los caracteres de Fischer y Spasski que los de Waterloo y Bailén, que son más bien el medio para construir a los jugadores de ajedrez de “El Match del siglo”. Del mismo modo, el Muchacho tiende más a ser un personaje funcional al encontrarse subordinado a las acciones, sucesos y

episodios de la ficción reconstruida por Bailén y Waterloo. Por tanto, los tres personajes de la obra asumen su funcionalidad, merced a la ficción que buscan reconstruir (en la que ellos mismos encarnan la sustancialidad de los personajes históricos, con el fin de indagar en sus miedos y propósitos más íntimos y profundos). Por otra parte, dentro de la ficción existen muchos más personajes funcionales como Nicolái, el Juez Schmidt, Larissa o el padre Lombardy, que al servicio del conflicto entre Spasski y Fischer.

#### **G) SOBRE LA PARTICULAR ESTRUCTURA DRAMÁTICA DE *REIKIAVIK***

ESTA OBRA, COMO señalamos anteriormente, tiene dos líneas de vida. Podríamos decir que se divide en dos niveles: uno de realidad -dos adultos en un parque enseñándole su juego a un chico- y otro de ficción, “El Match del siglo”. A lo largo de la obra se juegan constantes saltos de un nivel al otro. No obstante, el nivel de la ficción ejerce supremacía sobre el otro, ocupando tiempo dentro de la estructura dramática. En términos de porcentaje, diríamos que la ficción ocupa un 75% del espacio de la obra, mientras que la realidad ocupa el restante 25%. De esta forma, al dividir en escenas toda la trama ficcional de “El Match del siglo”, contamos 22. En cambio, dentro del nivel de realidad identificamos alrededor de 7 escenas. En el texto se observa un gran contraste en el paso de un nivel a otro; no obstante, en la realización escénica este contraste -que es uno de los recursos más interesantes de la estructura de la obra- se echa en falta.

#### **5.7.6. NIVEL SEMÁNTICO**

TAN SÓLO CON dos hombres jugando en un parque se logra, en esta obra, configurar una eficaz metonimia de la imaginación humana. Se revive, una y otra vez, “El Match del siglo” entre Bobby Fischer y Boris Spasski. Se plantea un espacio y una situación que, a través del reencuentro con el pasado, abre nuevas puertas de conocimiento, otras maneras de percibir lo vivido, y les otorga fuerzas a sus participantes para seguir con el presente cotidiano. Le dice Waterloo al Muchacho, buscando convencerlo de que no vaya al colegio y se quede con él en el parque: “¿Qué os enseñan en el cole? Sea lo que sea, lo que van a contarte allí es una mierda comparado con lo que puedes aprender aquí. En un ratito aprenderías más que en mil años de colegio.” [730]. Pero ¿qué es lo que aprenderá el Muchacho si se queda?

A través del juego de Waterloo y Bailén, el Muchacho comprende -quizás intuitivamente- la importancia de la rememoración de la historia para nuestro presente, se engancha a Reikiavik y entra proponiendo nuevas variantes para lo que pasó. El propósito de Waterloo, de dejar a alguien que siga reinventándose el pasado para nuestro presente, es casi una metáfora, en mi opinión, de la misión de las antiguas generaciones, consistente en legar a las nuevas la experiencia de la rememoración: el pasado como potente cuestionador del presente. Cada vez que Waterloo y Bailén reconstruyen el enfrentamiento en Reikiavik, abren nuevas posibilidades para entender qué era lo que realmente se jugaba en aquella gran “batalla” del ajedrez y qué nuevos significados pueden encontrar, en aquel juego, para su propia vida.

En Bailén y Waterloo vuelven a aparecer ecos de personajes beckettianos: dos hombres como detenidos en el tiempo, encerrados en una situación que aparentemente no tiene ninguna importancia. Poniendo en juego, sin embargo, las cuestiones más profundas y trascendentales de la existencia humana. Pero Vladimir y Estragon juegan mientras esperan a Godot, y Bailén y Waterloo no esperan a nadie: tienen el juego y, por ende, la imaginación; no necesitan nada más.

El tema sobre el cual orbitan los tres personajes de la obra, que también parece ser otro de los temas centrales de *Reikiavik*, son “las variantes”. Aquellas nuevas posibilidades creadas por ellos mismos, que buscan descifrar las verdaderas razones por las cuales los acontecimientos fueron de esa forma y no de otra. Lo maravilloso de revivir una y otra vez dicho suceso para estos dos hombres, son todas las variantes nuevas que nacen y que iluminan misterios ocultos en aquello que se jugó en el campeonato de 1972. Pero estas variantes no solo se crean por “El Match del siglo”. También se crean porque, a través de ellas, Bailén, Waterloo y el Muchacho ponen en juego su esencia, su manera de mirar la vida, sus problemas cotidianos. Estas variantes son el espacio de distensión que les permite existir en un tiempo paralelo y trascendente, donde la vida palpita realmente y todo cobra sentido más allá del límite de lo cotidiano.

Bailén regresa al parque porque está decidido a darle un nuevo camino a la reconstrucción de Reikiavik. Dice: “He estado estudiando. He descubierto algunas variantes (...), estoy en condiciones de presentar bajo una nueva luz lo sucedido en Reikiavik. Creo que al fin entiendo quién fue Boris Spasski” [732]. Este parlamento

también nos remite a una de las ideas más importantes de la dramaturgia histórica mayorguiana, que está inspirada en la filosofía de la historia de Walter Benjamin. Supone que el presente sabe más del pasado que el mismo pasado. Dice Bailén, refiriéndose a Spasski: “Lo conozco como ni siquiera él se conoció nunca” [732]. Según Mayorga, la distancia es una de las razones por las cuales los acontecimientos pasados se ven mejor desde el presente que cuando se está inmerso en ellos. Es decir, el presente tiene una mayor posibilidad de entender al pasado, así como el pasado tiene más fuerza que el presente a la hora de cuestionar las situaciones actuales. Al convertir en tiempos simultáneos pasado y presente, Bailén y Waterloo se acercan a los significados ocultos de la derrota y la gloria de Spasski y Fischer, respectivamente.

Continuando con las variantes, a lo largo de la obra vemos cómo el Muchacho va comprendiendo la importancia y utilidad de las mismas. Al principio, cuando no se ha implicado de lleno en la reconstrucción de la obra, duda constantemente de la veracidad de aquello que relatan y actúan Waterloo y Bailén. Preguntas como: “¿Pero fue así o no fue así?” o “¿Cómo pueden saber si durmieron bien o mal?”, ponen en evidencia la tendencia primaria del Muchacho a apegarse a aquella concepción historiográfica que predica la recreación del pasado aferrada a una sola forma de contar lo acontecido. No obstante, a medida que evoluciona la trama, el chico comienza a alejarse de la necesidad de imaginar cómo fueron “realmente” los acontecimientos y a proponer infinitas variantes que impregnan el juego de ideas a veces descabelladas para Bailén, pero que le brindan al Muchacho la diversión e ingenio necesarios para la construcción de su mundo ficcional. La última variante que, como dijimos anteriormente, es la prueba final que demuestra que el joven es merecedor del espacio que le lega Waterloo, es una variante llena de esperanza, un final poético en el que Fischer y Spasski se enfrentan con el ajedrez, en medio de la furia de la naturaleza:

Muchacho: La víspera del 1 de septiembre, la noche antes de reconocer ante el mundo su derrota, Spasski sale a la terraza. (*Silencio. El Muchacho actúa lo que dice*).

Salgo a la terraza. Estoy mirando el lago cuando, de pronto, veo que alguien camina por la orilla. No puedo distinguir su rostro pero reconozco ese modo de andar. Yo también lo veo a él, mirándome desde la terraza. Veo que sale del hotel y camina por la orilla hasta encontrarse conmigo. Caminamos juntos guiados por el ruido de las olas y, al borde del mar, en el acantilado, trazamos en las rocas, con alquitrán, un tablero. Rodeados de

vientos furiosos, de olas altísimas, jugamos a la mejor partida de nuestras vidas, que no se decide hasta el amanecer, cuando por fin se escucha: “Jaque mate” [762].

En esta nueva variante, el juego de estos hombres trasciende, se olvidan aquí todos los intereses políticos, históricos y culturales que están en medio y se suprime la “guerra” psicológica y de egos. Queda el juego por el juego mismo, ellos dos y la inmensidad del océano. El juego vuelve a significar su esencia como lugar de encuentro, como espacio de resistencia, como símbolo de amistad y humanidad, como tiempo abolido. Esta variante última del Muchacho hace evidente, en mi opinión, la incongruencia de intentar identificar un juego de ajedrez con una guerra política, de atribuirle todos los intereses de poder que ostentaron los países que llevaron a estos dos jugadores al límite de la locura y la soledad absoluta. Esta variante también parece ser un homenaje al juego que Bailén y Waterloo le han regalado, pues, así como Fischer y Spasski se encuentran guiados por el ruido de las olas, Bailén y Waterloo, capitaneados también por ellas, comenzaron a encontrarse en este parque para jugar a Reikiavik.

El tema de las variantes también se relaciona íntimamente con el oficio teatral. Así como Mayorga relaciona el teatro con la cartografía, en *Reikiavik* se vincula la reconstrucción del pasado a la manera benjaminiana, con la forma como la máquina teatral adquiere vida y movimiento. Bailén dice:

No es “siempre igual”. Es siempre con las mismas reglas, pero es distinto. No podemos contradecir el libro (...), tenemos límites, como los tienen el caballo y la reina (...); hay reglas, y si las ignoras, si haces trampa, deja de tener ganancia. No puedes cambiar Reikiavik por Jerusalén. El frío, la lluvia, el 1-0, el 2-0, eso no hay quién lo mueva. Pero el número de combinaciones posibles es infinito (...). Se trata de observar con atención un detalle -un gesto, una palabra, un silencio- y explorar posibilidades. Variantes. Nunca sabes lo que el otro va a hacer, el otro cambia tus planes (...), hay infinitas versiones de ti. Hay infinitas jugadas posibles [748].

Esta infinidad de jugadas posibles son las que Waterloo y Bailén buscan que den nuevas perspectivas al misterioso acontecimiento. Mientras más variantes haya, más se aproximarán a las razones por las cuales los personajes de “El Match del siglo” actuaron de una u otra forma. En el teatro, como en el juego de Bailén y Waterloo, cada función no puede ser una aburrida repetición de la anterior, tiene que sentirse como si fuera la primera vez que se hace. También en el teatro los sucesos del texto dramático no se pueden cambiar, ni los parlamentos, pero siempre habrá nuevas forma de decirlos,

siempre habrá una manera novedosa de abordar los acontecimientos, y el otro -o lo otro- siempre modificará tus planes, así como tú modificarás los de él. Como la “diana” que propone Declan Donnellan: aquel estímulo externo que impulsa al actor a hacer una u otra cosa y lo modifica, aquella fuerza que carga al actor de energía vital, el no poner su acento en el objetivo de su yo sino en la fuerza exterior que lo somete para movilizar dicho objetivo. Dice Donnellan: “El actor solo puede actuar en relación con lo que está afuera, la diana” [2007: 30]. Esta diana se aleja, según Donnellan, si el actor quiere tomar el control de la escena, aquella tentación en la que el actor fácilmente cae.

“La diana es maestra (...). Para el actor puede ser más cómodo elegir puntos focales que reaccionar ante las dianas. Pero este control en particular no es un amigo a largo plazo (...). Antes de que pensemos en el control, nos ayudará el considerar una elección incómoda” [2007: 34].

El “tragarse” la historia tal y como nos la cuentan, sería similar a lo que dice Donnellan que hace el actor cuando pretende mantener el control eligiendo puntos focales. Sin embargo, el hecho de reinventar la historia y reaccionar a las nuevas “variantes” o, utilizando el lenguaje de Donnellan, a las nuevas “dianas” que se puedan presentar, logra instalar a aquel que revive el pasado en un territorio incómodo pero, a la vez, vivo y verdadero.

#### **5.7.7. NIVEL PRAGMÁTICO<sup>46</sup>**

LA OBRA FUE estrenada el 27 de marzo de 2015 en el Teatro Palacio Valdez de Avilés, con la dirección del mismo Juan Mayorga. Los actores que interpretaron a los personajes fueron César Sarachu (Waterloo), Daniel Albaladejo (Bailén) y Elena Rayos (Muchacho).

##### **A) CAMBIO DE ESTRUCTURA DE LA PRIMERA VERSIÓN DE LA OBRA A LA SEGUNDA**

ES IMPORTANTE, antes de iniciar de lleno el análisis pragmático de los personajes, especificar que hay un cambio radical en la estructura de la obra desde la primera versión, publicada en *Teatro 1989-2014*, de Juan Mayorga, a la segunda, que fue la que se llevó a

---

<sup>46</sup> Tuve la fortuna de asistir a los ensayos de la obra, al estreno en Avilés y a las funciones, que de ella se hicieron, en el Teatro Valle-Inclán en Madrid. Por tanto, esta es la única obra de la cual no he visto la grabación.

escena. La escena en que el Muchacho decide abandonar el parque -una de las más importantes- es trasladada casi al final de la obra, modificando sustancialmente la relación que tiene el personaje del Muchacho con Waterloo y Bailén y con la reconstrucción de Reikiavik. Dicha escena pasa de estar después de la segunda partida de “El Match del siglo”, a efectuarse tras las vísperas de la continuación de la partida decimotercera del campeonato mundial. La transformación que se produce en la actitud del Muchacho a raíz de este cambio es que, en la primera versión, no está del todo enganchado desde el principio a la ficción, pero cuando abandona el lugar, para inmediatamente regresar al parque porque ha decidido quedarse, esa es la señal de que se engancha completamente a la trama y de que acepta la proposición de Waterloo de reemplazarlo en el juego. En la segunda versión, en cambio, el chico desde el principio está enganchado. Prueba de ello es que apunta en una libretica todo lo que pasa. No obstante, con los constantes rechazos de Bailén, se desengancha de la historia y al volver al parque anuncia que sólo se quedará hasta el final por curiosidad, pero luego no volverá.

Aunque a simple vista no parece impactar mucho este cambio, la relación entre Waterloo y el chico se transforma totalmente: antes, Waterloo buscaba, durante toda la obra, convencerlo de que aceptara su proposición, y en la segunda versión el chico acepta desde un principio entrar a formar parte de la ficción. Su conflicto mayor consiste en que Bailén lo rechaza permanentemente.

Hay otras escenas que son añadidas en la segunda versión, como el encuentro de Fischer y su guardaespaldas irlandés, y la escena de Larissa (personaje ausente en la primera versión, pero patente en la segunda) con Spasski. Además, la inclusión de mujeres se hace mucho antes de que el Muchacho la proponga y el nombre del personaje Hat es cambiado por el de Calcetines.

Los tres personajes que protagonizan la obra tienden a la *humanización*, pues no están ni por encima ni por debajo de nuestra condición. Sin embargo, a diferencia del *ilusionismo* que se crea en la interpretación de Waterloo por parte de César Sarachu y de Bailén por Daniel Albaladejo, la interpretación que hace Elena Rayos del Muchacho es *distanciada* y suscita interrogantes en el espectador acerca de la decisión de darle el papel del Muchacho a una mujer. Este personaje reclama, en un momento determinado, la inclusión de mujeres dentro de la reconstrucción de Reikiavik. Es posible hallar una



relación entre esta petición y el hecho de que el personaje sea encarnado por una mujer. Pero esta decisión también podría tener razones sin mucho trasfondo significativo, como que una mujer adulta puede tener el casting perfecto de un Muchacho joven al que, quizás, todavía no le ha cambiado el tono la voz y aún no ha terminado su desarrollo físico. No obstante, podemos atrevernos a pensar que Mayorga lo hace también por el hecho de representar el Muchacho -como dijimos anteriormente- el papel del espectador en la escena y, más aún, el de un espectador joven. Busca, con este “signo”, que sea una figura andrógina la que represente a la juventud en general, más que a un género específico. En una entrevista realizada por José María Caso con motivo del estreno de Reikiavik, Mayorga reflexiona sobre este tema:

El texto del Muchacho nos ha llevado a encontrar una actriz formidable que es Elena Rayos. Sucede que la ambigüedad es constitutiva de la obra, el querer vivir vidas de otros. En este sentido, está emparentada con *El chico de la última fila* y quizá con algunas otras. No es infrecuente la aparición de ese personaje que desea vivir otras vidas: el hombre que desea ser mujer, el joven que quiere ser anciano, el anciano que anhela ser joven... En este sentido, el hecho de que tengamos un personaje que de algún modo está en una zona borrosa entre lo masculino y lo femenino, lo adulto y lo infantil, creo que refuerza el significado de la obra [Caso, 2015].

De otro lado, la puesta en escena de la obra potencia en gran medida el carácter de los personajes. Completa los atributos que desde el texto se proponen y crea nuevos juegos y acciones escénicas que llenan de dinamismo el universo de Reikiavik trasladado a la escena. Podemos nombrar algunas de las acciones de los personajes, propuestas en la escena, que ayudan a completar su caracterización, como la primera entrada de Bailén en la que, con violencia, arroja su maleta al suelo. Esta acción hace patente el carácter fuerte, agresivo y radical del personaje. También en la segunda versión de la obra -la que se lleva a escena- se le incluyen textos a Bailén, que son claves tanto para descifrar su carácter como para comprender el significado oculto de la obra:

Bailén: Es lo que hace todo el mundo, vivir la vida de otros, pero aquí sabes que lo haces. Ellos tenían el ajedrez y nosotros los tenemos a ellos. Si no fuera por Reikiavik, me habría vuelto loco. Fuera de aquí no hay reglas. Hay muchas reglas, pero no se cumplen.

Este texto pone en evidencia la importancia que para Waterloo y Bailén tiene el encontrarse en el parque. El ser otros les permite vivir, al igual que el ajedrez les permitía

vivir a Spasski y a Fischer: les admite a los cuatro huir de la realidad cotidiana atravesada por muchas reglas que consideran inservibles.

Entre las acciones físicas que potencian el personaje de Fischer, podemos resaltar su llegada a Reikiavik, cuando le pega al presidente de Islandia (interpretado por el Muchacho). Esta acción revela, en gran medida, el carácter huraño y misántropo del personaje. También la forma como mide, con sus manos, la mesa en que se jugará el campeonato. Todo esto alimenta el carácter obsesivo del personaje.

Elena Rayos, al interpretar el personaje del Muchacho, completa de manera fenomenal su carácter curioso, tierno y plagado de incertidumbre. Su empatía por Waterloo y el miedo que le provoca Bailén. Además, en la segunda versión del texto y en su realización escénica hay una mayor implicación del Muchacho tanto en el nivel de la ficción como en el de realidad de la obra. Los textos nuevos que se le asignan<sup>47</sup> nutren generosamente su carácter fantasioso y animoso. Como dijimos anteriormente, el Muchacho pasa, a lo largo de la obra, de ser un espectador pasivo a proponer nuevas variantes dentro del juego de Reikiavik. Esta transición se fortalece en escena gracias a la excelente interpretación de la actriz: hace patente cómo el personaje pasa de ser un espectador que observa desde la distancia los acontecimientos de la historia, a sentirlos en carne propia. Al final de la obra, por ejemplo, cuando Bailén y Waterloo imaginan qué pasó con los jugadores de ajedrez después de la batalla en Islandia, a cada palabra de estos hombres el Muchacho reacciona como si le estuviese pasando a él mismo.

En la realización escénica, la relación entre los personajes se acentúa. Por ejemplo, el rechazo de Bailén por el Muchacho, en algunos cambios de texto como preguntar: “¿quién es esa?”, en vez de “¿quién es ese?”, añadiendo así una connotación agresiva a la pregunta. Gracias al montaje de la obra también percibimos cómo, al principio, el rechazo es sólo de Bailén contra el Muchacho. Sin embargo, cuando éste comienza a advertir que Bailén le deja participar poco en la reconstrucción de Reikiavik y que ignora o niega todas sus opiniones y propuestas, muestra, también él, cierta repulsión hacia Bailén y comienza a desengancharse de la historia. En la segunda versión, el conflicto entre ambos se

---

<sup>47</sup> “Muchacho: ¿Y si Spasski se encontrase una astronauta americana extraviada? O la madre de Fischer y Kissinger viajan de incógnito a Reikiavik. Bobby no quiere recibirlos, pero ellos entran en la casa del lago disfrazados de señoras de la limpieza. O es Bobby quien le pide que vaya: “No puedo dormir, mamá. Ven a leerme cuentos de ajedrez como cuando era pequeño”. Acaban discutiendo sobre qué hacer con el dinero del premio y Bobby pide a Kissinger que se la lleve de Reik...”.

agudiza, incluso en el texto. Se añade este parlamento al Muchacho: “No nos caemos bien. No se preocupe, me iré en cuanto sepa cómo acaba esto”.

Otra relación que se fortalece intensamente en la puesta en escena es el estrecho vínculo de protección del Muchacho por Waterloo, sobre todo cuando éste comienza a dar señales de debilidad. En este momento, Muchacho cambia de propósito: deja de participar activamente en la ficción -razón por la cual Bailén lo reprende- y empieza a cuidar a Waterloo. Se convierte en su sostén principal, lo que necesita para llegar al final del juego.

La puesta en escena incrementa, de igual manera, el carácter enérgico que propone la estructura dramática de la obra. Lo hace al cargar la realización escénica con infinidad de acciones que dibujan las atmósferas y los lugares de la ficción de Reikiavik. El ellos habitan los personajes encarnados por Waterloo, Bailén y el Muchacho. Todo el imaginario ficcional recreado en escena confiere diversidad de colores a la historia y multiplica su ritmo que es, a la vez, vertiginoso y divertido. Por último, la escenificación de la obra construye un final monumental: la música que acompaña la variante mesiánica del Muchacho, la entrega del libro que hace Waterloo al Muchacho, como ritual de traspaso de poder, y el cambio de percepción de Bailén con respecto al Muchacho, una vez terminada su variante. Todo lo anteriormente dicho colma la escena de emotividad y logra que el espectador experimente dentro de sí la metáfora de la obra: la satisfacción y el coraje que se derivan de crear mundos paralelos en los que se vive la vida de otros. Acción que ayuda a vivir la propia vida y que permite desarrollar, potentemente, la imaginación y la memoria, a través del juego y la complicidad común.

## **6. CONCLUSIONES**

---



SEGÚN ANDRÉ EIERMANN, dentro de la representación teatral el concepto de alteridad es una de las categorías que encarnan los puntos culminantes de los aspectos estéticos, éticos, políticos y autorreflexivos de dicho arte. Esta alteridad, el mismo autor la describe como la otredad de una presencia otra, que afecta a los espectadores al confrontarlos con la percepción recíproca [2012: 10].

Asimismo, Ivana Krpan, en un estudio que realiza sobre la alteridad en el teatro español contemporáneo, busca demostrar que dicha categoría es implementada por la dramaturgia con el fin de ofrecer una dinámica multiperspectivista que cuestione la tradición y relativice “las bases ideológicas de la cultura en su hipotético monolitismo” [2015: 85], permitiendo así reflejar la pluralidad de las experiencias en la escena.

La presente investigación nos lleva a concluir que una de las razones por las cuales Juan Mayorga construye, en su dramaturgia, personajes animales no humanos y niños y adolescentes, es para aportar a esta múltiple mirada de los hechos que propone, el concepto de alteridad. Mayorga construye una tensión dialéctica entre lo nuestro y lo otro [Krpan, 2015: 85], contribuyendo así a crear un repertorio de opciones que organicen la interacción social [Iglesias Santos, 2008: 28]. Convierte su teatro en un medio estético y político a la vez. Con estos personajes, su estrategia estética tiene que ver con su fuerza política (lo que, en el arte, es la mayoría de las veces, algo muy difícil de conseguir). Mayorga, sumándose a los propósitos que -según Krpan- tiene la dramaturgia contemporánea española, introduce novedades en cuanto a forma que le permiten ensayar e imaginar las posibilidades de comprensión y convivencia entre seres distintos. Estas posibilidades se basan, según la misma Krpan, en el intercambio de conocimiento y la emancipación de los distintos colectivos que forman parte de la sociedad [2015: 106].

El dramaturgo madrileño denuncia la falta de alteridad de nuestra realidad y, a través de perspectivas distintas a la del personaje adulto convencional, propone caminos ficcionales que implanten dicha categoría en la sociedad actual.

La primera dupla que encontramos en su teatro, con el fin de reflexionar sobre la falta de alteridad en nuestras sociedades, es la de animal no humano y humano (adulto).

Mayorga toma distancia del punto de vista del humano adulto y prueba mirar desde el punto de vista del animal no humano, investiga y desarrolla su interioridad. Por esta razón crea personajes tan fascinantes como Harriet, Copito o Enmanuel. Una vez instalado en la mirada animal, denuncia la escandalosa degradación del hombre en su relación con el animal. Su teatro pone en evidencia que el hombre, a lo largo de la historia, ha cosificado al animal para luego animalizar-cosificar al humano.

En sus obras, los animales y los humanos animalizados pertenecen a un mismo rango inferior. Y en clave ficcional propone que, además de que los hombres sean animalizados, los animales, para poder seguir viviendo, tiene que evolucionar -no sé si mejor decir “involucionar”- a humanos. En *Palabra de perro*, unos hombres son humillados hasta ser convertidos en perros, y en *La tortuga de Darwin*, una tortuga sufre maltratos tan atroces que, para poder sobrevivir, se convierte en humana.

En sus obras los personajes animales denuncian la humillación y el maltrato hacia los animales mismos. En *Palabra de perro*, Berganza es víctima de un laboratorio de experimentación animal; en *La tortuga de Darwin*, Harriet es sometida a investigaciones científicas que ponen en riesgo su vida; y en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, Copito y el Mono negro denuncian la falsedad de los zoológicos que representan el mayor símbolo de extinción del animal no humano.

Con estos personajes, Mayorga no solo denuncian la violencia contra el animal; también, a través de ellos, habla de los indocumentados, de los afrodescendientes y de los ancianos. Berganza y Cipión son dos negros indocumentados, Harriet es una anciana indocumentada, Copito de Nieve es un anciano y el Mono negro es un animal indocumentado. Mayorga hace un “injerto” entre cuatro de las minorías vivas más vulnerables del planeta. Crea personajes doblemente subyugados, blanco de discriminación y maltrato, y utiliza esta nueva figura como portavoz directa de su dramaturgia.

Además, siguiendo con su denuncia de la manipulación del lenguaje, llama la atención sobre la manera como los hombres animalizan a otros hombres a través de la palabra.

Por otra parte, Mayorga “humaniza” a casi todos sus personajes animales, entendiendo por esta palabra la relación de igualdad y respeto que le brinda un ser vivo a otro. En cambio, a la mayoría de los personajes humanos que interactúan con los personajes animales, los “inhumaniza”.

En *Palabra de perro*, todos los demás personajes de la obra, a excepción de unos pocos, explotan y maltratan a Berganza y a Cipión para conseguir sus objetivos; en *La tortuga de Darwin* el Profesor, el Doctor y Beti hacen lo mismo con Harriet; en *Últimas palabras de Copito de Nieve*, el Guardián hace lo mismo con Copito y el Mono negro; y en *La paz perpetua*, el Humano también lo hace con John-John, Casius, Odin y Enmanuel. Sin embargo, no todos los personajes animales son conscientes de estar siendo explotados: una reflexión que apunta a la gran cantidad de seres humanos que no son conscientes, en la actualidad, de que están siendo utilizado por otros.

En *La paz perpetua*, solo Enmanuel es consciente de esta explotación. Casius, John-John y Odín se sienten orgullosos y cómodos haciendo lo que hacen. A Odín no le importa en absoluto el Humano porque sabe que de él no puede esperar nada; John-John y Casius son víctimas de la superioridad humana frente al animal pero no son conscientes de ello; y Enmanuel ve al humano como un igual, gracias a las enseñanzas de su amiga Isabel.

Esta modificación de la mirada animal sobre el humano, cambia la manera como Mayorga aborda los personajes animales en esta obra en particular. Como dijimos antes, con sus anteriores obras de animales y con Enmanuel, el dramaturgo construye una interioridad desde el ser animal, un punto de vista del animal sobre el humano y, desde este lugar, critica la violencia del humano. En *La paz perpetua*, en cambio, hace uso de personajes como Odín, John-John y Casius más para ejemplarizar conductas y pensamientos humanos que para hablar desde el punto de vista del ser animal.

A diferencia de los personajes humanos, la mayoría de los personajes animales de sus obras tienen una alta condición ética. No los mueve el interés propio sino el amor y el respeto hacia el otro. Harriet, por ejemplo, por el afán de salvar la vida de una niña que



está a punto de ser asesinada en el gueto de Varsovia, desarrolla el habla humana, y Enmanuel decide presentarse al trabajo para impedir que haya más víctimas del terrorismo; también busca redimir la memoria de su antigua dueña.

Otro de los propósitos característicos de los personajes animales mayorguianos, es la imperiosa necesidad de transformar la historia, idea que el dramaturgo madrileño adopta de la filosofía benjaminiana. Es por esto que Berganza y Cipión, al final de la obra, luchan por su libertad; Harriet libera a Herodoto; y el mismo Enmanuel defiende hasta al último momento al hombre que está detrás de la puerta. A todos los impulsa el deseo firme de hacer justicia, rompiendo la cadena de repetición de la historia que se perpetúa en los vencedores.

Por otra parte, al grupo de personajes animales (Harriet y Copito) que denuncian la violencia y el abandono que se ejerce en contra de los ancianos, se suma Rosa, la abuela de *El arte de la entrevista*. Estos personajes, con su enorme sabiduría, son los encargados de decir verdades incómodas para los demás sin temor a ser callados. Son quienes desestabilizan, con sus palabras, el *status quo* de los otros personajes así como de los espectadores o lectores de las obras.

Desde el punto de vista de la realización escénica de estos personajes, concluimos que son los que dan una mayor libertad de investigación y creación al actor que pretenda fusionarse con ellos. Al ser personajes híbridos entre hombres y animales, de los cuales no hay antecedentes, pueden ser contruidos con ellos nuevos imaginarios, sonidos y movimientos que pueden llegar a maravillar al espectador y conducirlo a un interesante proceso de identificación (o extrañamiento, según sea del caso) con lo diferente.

No obstante, la manera como los actores han llevado a escena a estos personajes, es muy diferente en cada caso. En el extremo de menor animalización -que García Barrientos diría menor ilusionismo- podríamos ubicar a la Harriet de Carmen Machi. En el medio, entre una interpretación animal y una humana, al Berganza y al Cipión de Juan Ceacero y Fernando Valdivieso, respectivamente y, también, a los perros de *La paz perpetua* interpretados por José Luis Alcobendas (Odín), Israel Elejalde (Enmanuel), Julio Cortázar (John-John) y Fernando Sansegundo (Casiús). Por otra parte, en el extremo de una interpretación animalizada, es decir, totalmente ilusionista, estarían las actuaciones de Pedro Casablanc y Tomás Pozzi, encarnando a Copito de Nieve y al Mono negro.

Con respecto a la construcción de personajes niños y adolescentes, Mayorga utiliza los primeros en dos direcciones. En la primera denuncia la manipulación y el silencio al que están sometidos por parte de los adultos, y en la segunda propone a las niñas como las nuevas heroínas de sus piezas.

Con personajes como el Niño de *Angelus Novus*, o los niños del gueto en *Himmelweg*, o Josemari y Jaime en *Hamelin*, o con Hurbinek -personaje ausente del *El cartógrafo*-, Mayorga se suma a la figura que, desde los inicios del teatro occidental, han construido los dramaturgos con respecto al niño. Como vimos en el recuento del nacimiento y evolución de este tipo de personajes, el niño, desde el teatro griego, es la víctima silente de las acciones y actitudes de los adultos, y la muerte de estos personajes es, por lo general, el momento más doloroso de las piezas.

A estos niños mayorguianos, nombrados anteriormente, los une la ausencia casi total de parlamentos. El dramaturgo, como ya se ha dicho varias veces, hace “resonar” su silencio para denunciar el abandono, la manipulación, la violencia y la soledad a la que están expuestos. Este silencio es lo que más desestabiliza al espectador o al lector: un silencio que sacude y “grita” más que todas las palabras del mundo, juntas.

El Niño, en *Angelus Novus*, es la herida más grande de la obra: víctima de una enfermedad -nadie entiende de qué se trata-, sale en muchas escenas pero nunca pronuncia palabra. Es el único niño de toda la obra mayorguiana que es asesinado en escena. Se trata de una metáfora del desamparo y sufrimiento que se ensañan en los niños en tiempos de guerra.

En *Himmelweg*, los actores niños de la monstruosa pieza teatral del Comandante, repiten sus textos sin cesar hasta la muerte, y en *El cartógrafo*, Hurbinek es un niño ausente que nace y muere en Auschwitz pero nunca aprende a hablar.

En *Hamelin*, Josemari deja de ser visto como niño y se convierte en un objeto de Raquel y de Montero para presumir de sus conocimientos profesionales: mientras más lo investigan, más se alejan del niño (lo mismo que pasa en la relación entre el humano y el animal). Por su parte, Jaime -el otro niño de la obra- es una figura muda durante toda la trama; su agresividad es un grito que reclama ayuda frente a la soledad y su destino, un camino ciego que carece de final esperanzador.

Mayorga, entonces, solo construye de estos personajes su sombra. Más que ponerse en su lugar, denuncia que ese lugar está invisibilizado. Instala en escena la fragilidad de la condición humana en sus primeros años de vida.

Esta ausencia del personaje detona en el espectador reflexiones profundas con respecto a la desigual relación que se crea entre niños y adultos en nuestra sociedad. El mundo está configurado desde la mirada de los adultos; muy poca gente se pregunta sobre la de los niños. Es difícil habitar ese lugar. Quizás sea por esto que Mayorga no adopta el mencionado lugar sino que denuncia el vacío que se crea alrededor de la mirada infantil.

En el otro extremo de la invisibilización infantil, están las niñas, heroínas mayorguianas. Niñas valientes con una enorme capacidad de resiliencia que se sobreponen a la violencia de los adultos y luchan para mantener la dignidad de su pueblo, la libertad de pensamiento o salvar sus vidas y las de sus familiares.

Mayorga siempre escoge la figura de la Niña para asignarle la intrepidez de la transformación. Es un personaje puro e ingenuo que no se deja domesticar por las figuras de poder y por las estructuras sociales que pretenden manejar y anestesiar a las personas. En su teatro son las niñas las encargadas de ir en contra de aquello que nadie se atreve a enfrentar; además, mantienen en quienes que nos acercamos a las ficciones mayorguianas, la ilusión de que se puede, en términos benjaminianos, “organizar el pesimismo”, construir una realidad diferente para la especie humana.

En mi opinión, este personaje nace en *Angelus novus*, luego salta a *Himmelweg* y desemboca en *El cartógrafo*. Se trata de una niña de edad similar en las tres obras; su principal característica es luchar, desde su visión infantil, en contra de la manipulación, el poder y la especulación. Siempre lleva un nombre genérico, a excepción de Rebeca en *Himmelweg*, y está dotada de una fuerza extraordinaria. Los tres personajes atraviesan en estos dramas, experiencias trascendentes que redimen la condición humana, la colman de esperanza y proponen -al igual que los niños silenciados- una reflexión en torno al papel del niño en la sociedad. Una sociedad que está huérfana de su mirada, a la que esa carencia le impide construir una concepción verdaderamente colectiva del mundo.

La Niña, en *Angelus Novus*, es de las primeras contagiadas con el “virus” de la consciencia crítica: esto le hace luchar en contra de la maquinaria manipuladora de Borkenau; Rebeca, en *Himmelweg*, es el único personaje que se subleva ante la tiranía

nazi, iluminando con su valiente insubordinación la esperanza de la comunidad judía; y la Niña, en *El cartógrafo* -que más tarde se llamará Deborah-, logra, con ayuda de su abuelo, salir viva del gueto y dedicar el resto de la vida a salvar a víctimas inocentes de las guerras y de los regímenes totalitarios; todo esto, gracias a la cartografía.

Mayorga también, alrededor de estos personajes, investiga, en varias obras, las relaciones que se construyen entre adultos y niños o adultos y adolescentes.

La relación del Padre y su hijo en *Angelus Novus*; de Gottfried y Rebeca en *Himmelweg*; del Anciano y su nieta en *El cartógrafo*; y de Waterloo y el Muchacho en *Reikiavik*. Todos estos vínculos se construyen con base en un profundo respeto y amor entre adultos y niños. Quizá una de las razones que hacen que este vínculo conmueva tanto a los espectadores o lectores de las obras, es la necesidad que manifiesta el adulto de enseñar lo primordial al niño, una enseñanza que mantenga viva la esperanza de la especie humana.

Mayorga, entonces, suma su dramaturgia a una relación tan paradigmática como la que construyó Brecht entre Galileo y el niño Andreas, en su obra *La vida de Galileo*. También, mostrando vínculos como el del Padre con el hijo en *Angelus Novus*, o el de Gottfried con Rebeca en *Himmelweg*, retrata el amor sin límites que siente un padre para con su hijo, un amor que da fuerzas para seguir soportando la adversidad y seguir luchando por la supervivencia. En el caso de Rebeca, ese amor la incita a que siga manteniendo viva la esperanza del pueblo judío, aunque ya no quede ninguna.

En la relación entre el abuelo y su nieta en *El cartógrafo*, y entre Waterloo y el Muchacho en *Reikiavik*, el adulto se esmera, durante toda la obra, en transmitirle al pequeño su tesoro más valioso, el conocimiento. En el caso de *El cartógrafo*, el abuelo le contagia a su nieta el amor por la cartografía, un instrumento con el cual ella fusionará su esencia como ser y que le ayudará a mantener firmes sus principios, su disposición ética de ayudar a las víctimas de la guerra. En el caso de *Reikiavik*, Waterloo, aunque no conoce bien al Muchacho, intuye lo especial que es este chico y se consagra a enseñarle a entrar en su maravilloso juego de imaginación. Ambos adultos -el anciano y Waterloo- saben que está cercana la muerte y buscan, por medio de la enseñanza amorosa, que siga vivo entre los humanos aquello que, consideran, ha de seguir nutriendo al mundo. Estas

enseñanzas también tienen que ver con los propósitos fundamentales de la dramaturgia mayorguiana.

Ambos instrumentos, la cartografía y la imaginación, son poderosas armas para “destapar” el pasado y enfrentarlo al presente. Así, a través de la mencionada relación, se construye una y otra vez el interesante y trascendente proceso de rememoración que también propone Mayorga a lo largo de su poética.

Con respecto a los personajes adolescentes, Mayorga reflexiona acerca de estas figuras en nuestra sociedad, a partir de tres temas principales: las familias destruidas, el enfrentamiento de puntos de vista entre adultos y adolescentes, y la valentía y el riesgo que asumen los segundos. Estos, a pesar de las circunstancias adversas, se aferran a sus pasiones en pos de una felicidad que no encuentran en la vida cotidiana.

En el primer tema encontramos a personajes como Claudio en *El chico de la última fila* o a Cecilia en *El arte de la entrevista*. Ambos son hijos de parejas separadas, con alguno de los padres, ausente, situación que los mantiene en estado de contradicción constante. Y a esto se suma la inestabilidad emocional, física e intelectual propia de su edad.

También a través de estos personajes y la relación que mantienen con los mayores, Mayorga se propone mirar desde ambos puntos de vista: el del adulto y el del adolescente; esto, con el fin de reflexionar sobre la mirada cerrada y rígida que, muchas veces, tiene el primero, y la luminosidad y valentía de la mirada de la juventud, del segundo.

En el caso de *El chico de la última fila*, Germán, el profesor de literatura de Claudio, le recalca que debe aprender a mirar a los personajes de cerca sin juzgarlos previamente -mirada que, en efecto, asimila el estudiante-. Sin embargo, Germán pretende enseñar algo que él, en su vida cotidiana, es incapaz de hacer, aunque no es consciente de ello. Y en el caso *El arte de la entrevista*, la madre de Cecilia, Paula, se opone a que se destape la verdad que Rosa ha ocultado toda la vida. Cecilia, por su parte, defiende la decisión tomada por su abuela y la apoyará aunque suponga un sufrimiento en la familia.

Es curioso, por otra parte, que el detonante de ambas obras sea una tarea escolar, una acción de adolescente que desencadena el conflicto de la obra y desvela, sobre todo, su punto de vista sobre la situación.

Por último Mayorga configura, a través de la representación del adolescente, una mirada del mundo despierta, particular, honesta y genuina. Germán (*El chico de la última fila*), Cecilia (*El arte de la entrevista*) y el Muchacho (*Reikiavik*), son chicos apasionados, tanto por la imaginación como por el conocimiento. Jóvenes que se sobreponen a adversidades y logran, a través de la literatura en el caso de Germán, de la entrevista en el caso de Cecilia, y de la imaginación en el caso del Muchacho, adentrarse en la construcción de otras realidades. Realidades que les ayuden a hacer más soportable la que viven. Cargados de una fantasía desbordante, los tres se aferran a la creación como modo de ver la vida, y dan siempre una nueva mirada a las situaciones (mirada que choca constantemente con la forma como las ven los adultos).

Germán activa el músculo de la imaginación y de la escritura, recobrando la vitalidad que perdió como consecuencia de su familia dispersa; Cecilia, con su cámara, desata el pasado oculto y logra reconfigurar el presente de su familia; y el Muchacho es invitado a participar en una máquina de la fantasía a la que aporta nuevas formas de mirar el pasado, imprimiéndole variantes mesiánicas a la reconstrucción del “Match de siglo”. Esto, a los tres jugadores les ilumina la cotidianidad.

Dentro de las obras estudiadas encontramos grandes similitudes entre algunos personajes: podríamos, incluso, establecer cuatro grupos cuyas características se repiten a lo largo de todas las obras objeto de estudio.

En el primer grupo estarían aquellos protagonistas cuyo nivel ético es muy alto, personajes que atraviesan situaciones dolorosas pero no por eso dejan de luchar por sus principios e ideales, ni dejan de ayudar a los demás. Entre ellos encontramos al perro Enmanuel de *La paz perpetua*, y Spasski el *alter ego* de Bailén en *Reikiavik*. A ambos los caracteriza su honestidad y que no anteponen deseos personales a sus principios. Asimismo, Spasski es un personaje muy similar a Deborah, una de las protagonistas de *El cartógrafo*: ambos han tenido que soportar la presión de regímenes totalitarios como el comunismo de la Unión Soviética. El Estado ruso utilizó con los dos, las mismas tácticas: sacarles en cara que ha invertido mucho dinero en ellos, exigirles que se unan en contra del “verdadero enemigo” y, por último, amenazarlos: a Spasski, económicamente, y a Deborah advirtiéndole que, si no colabora, se convertirá en sospechosa; será, por ende, perseguida. A su vez, Deborah comparte muchos rasgos similares con Harriet, la

protagonista de *La tortuga de Darwin*. Son personajes femeninos que han soportado guerras y regímenes opresores pero siempre estando del lado de las víctimas, poniendo en riesgo sus vidas para salvar a otros, llevando a costas el sufrimiento de quienes no tienen nombre, de aquellos que no importan.

Podríamos, también, sumar a este primer grupo personajes como Gottfried (*Himmelweg*) y Berganza (*Palabra de perro*). Estos y los ya mencionados, son personajes que se adaptan a la realidad que les ha tocado vivir, por terrible que sea, y afrontan su presente de forma constructiva. Saben acoplarse con flexibilidad y buscan salir fortalecidos de sucesos traumáticos.

En el segundo grupo estaría una figura que aparece repetidamente en el teatro de Mayorga: un personaje masculino adulto, obsesionado con el trabajo. Muchas veces es el héroe de la trama que al final de la obra reconoce sus errores, cambia considerablemente. Esta figura se repite en el Profesor (*La tortuga de Darwin*), en Germán (*El chico de la última fila*), en Montero (*Hamelin*) y en Raúl (*El cartógrafo*). A todos les obsesiona su trabajo y no comprenden o ignoran a sus esposas: quieren que ellas se comporten de una manera determinada y no lo logran. Entre Montero y Germán existen aún más coincidencias: ambos luchan tenazmente por cambiar algo que -no se dan cuenta- hace parte de ellos. Montero se empeña en que los periodistas “cuiden sus palabras” [136] a la hora de informar, en los medios de comunicación, sobre la red de pederastas de la ciudad, pero él no sabe encontrar las palabras apropiadas para hablar con su único hijo. Y en el caso de Germán, éste le exige a su alumno Claudio que aprenda a mirar a sus personajes sin prejuicios, pero él en su vida está lleno de los mismos. En contra de los adolescentes, de los padres de éstos, e, incluso, en contra de su esposa.

Entre los personajes que, al final de la trama, reconocen sus errores e intentan resarcir los daños causados, se encuentran Sartori, el protagonista de *Angelus Novus*: al descubrir lo que realmente significa la infección, decide quemar el archivo con él y con Borkenau adentro. Luego estaría Montero (*Hamelin*), quien -al final de la obra- reconoce el grado de cosificación al que él y Raquel han llevado a Josemari, así que echa a la psicopedagoga y cambia por completo la manera como se relaciona con el niño, intentando empezar de cero. Y, por último, estaría Raúl, el esposo de Blanca en *El cartógrafo*: por fin entiende el por qué de la obsesión de su cónyuge por dibujar mapas y

hacer que se sepa la historia del gueto de Varsovia. Todo este proceso de reconocimiento hace que él decida - al final de la obra-, dibujar un mapa y, a partir del mismo, liberarse del trauma que le produjo la muerte de su hija, iniciando de nuevo la relación con su esposa.

En el tercer grupo se encuentran aquellos personajes, casi siempre antagónicos, que actúan siguiendo sus propios intereses, continúan con discursos autoritarios y pasan por encima de los demás. Es el caso de Beti (*La tortuga de Darwin*) y el Guardián (*Últimas palabras de Copito de Nieve*). Ambos comparten la ambición de volverse famosos y ricos a costa de la exhibición de los atributos particulares de Harriet y de Copito. Luego estarían personajes como Borkenau (*Angelus Novus*) y el Ser humano (*La paz perpetua*), que comparten un discurso en el que afirman saber, a ciencia cierta, dónde está el bien y dónde, el mal. Se autoproclaman salvadores de la humanidad y señalan encarnizadamente al enemigo: llenan de miedo a los demás personajes para que sientan que necesitan su protección. Y tergiversan el lenguaje: lo ponen así como se ponen ellos mismos, al servicio del poder. Aspiran a detentar ese poder.

En el cuarto grupo estarían los personajes que padecen algún tipo de trastorno mental, como el Doctor de *La Tortuga de Darwin*, y Rivas, el hombre que presuntamente ha abusado de Josemari en *Hamelin*. Ambos no han terminado la carrera de medicina, provienen de familias adineradas e influyentes y, ante los demás, se comportan como personas humildes e incluso débiles. Sus problemas mentales son complejos.

Observamos, también, en las obras estudiadas, una similitud entre algunas estructuras dramáticas. *Hamelin* y *El chico de la última fila*, por ejemplo, son contadas a través de historias paralelas en las que los personajes: Montero y Germán -dos hombres adultos obsesionados con su trabajo-, son los protagonistas. Ambas obras se bifurcan entre una historia de familia (en la que el hombre se desentiende del hogar y su compañera le reclama por dicha situación) y otra que tiene que ver con el trabajo del protagonista. En el caso de Montero, su investigación en contra de Rivas, y en el caso de Germán, su pretensión de enseñarle a escribir a su alumno, Claudio. En ambas obras, mientras el hombre adulto más se concentra su objetivo laboral, más se agravan sus conflictos familiares, y al final son los niños, Claudio y Josemari, quienes dan grandes enseñanzas a los adultos.



También *El cartógrafo* y *El chico de la última fila* comparten estructuras similares. En ambas sucede una simultaneidad espacio-temporal de escenas, a lo largo de toda la obra. Esta coexistencia de escenas conduce a un interesante contraste de focos que Mayorga pretende poner en diálogo. El espectador y el lector construyen conexiones entre personajes que, en la realidad del drama, no se conocen pero inconscientemente se buscan.

En cuanto a las herramientas teatrales, o de otra índole, que utiliza Mayorga en sus obras, encontramos, además de aquellos recursos tan estudiados en otras investigaciones como el metateatro o el modo narrativo dentro del drama, un abanico de nuevas estrategias que el escritor madrileño pone al servicio de sus ficciones. Con ellas busca conseguir, en el espectador, una sentida experiencia poética. Entre estos recursos se encuentra “la entrevista” como dispositivo de verdad. Dicho mecanismo es la base de obras como *Palabra de perro*, *La tortuga de Darwin*, *El arte de la entrevista* y -en menor medida-, *Hamelin*. En todas, la entrevista busca un encuentro cara a cara entre el pasado y el presente, dismantelar aquello que ha estado olvidado y sacarlo a la luz. Es verdad que en obras como *La tortuga de Darwin*, esta búsqueda está más encaminada a satisfacer deseos personales de quién la lleva a cabo, que a propiciar un encuentro desinteresado con la verdad. No obstante, en todas las obras mencionadas, la entrevista cumple un papel fundamental en lo que hace a los significados que plantean los textos. En *Palabra de perro*, la entrevista “freudiana” sirve para que los personajes protagónicos vayan en busca de su identidad; en *Hamelin* le sirve a Montero para intentar descubrir la verdad de un caso de pederastia; en *La tortuga de Darwin*, la entrevista que el Profesor le hace Harriet, sirve para que ésta –y a la vez el público- reflexione acerca de los alcances que puede tener un ser humano que solo actúa en función de su interés personal; y en *El arte de la entrevista*, este mecanismo sirve para hablar del poder de la palabra en la transformación de la vida vivida y, sobre todo, del presente.

En sus últimas obras, Mayorga indaga sobre la dimensión objetual del fenómeno teatral. En piezas como *El cartógrafo* o *El arte de la entrevista*, son los objetos los encargados de convocar el pasado y producir experiencias intensas de rememoración, experiencias que conducen a los personajes a liberarse de sus traumas y, por ende, a construirse un futuro distinto. En *El cartógrafo*, Blanca, gracias al mapa del gueto de

Varsovia dibujado por Deborah, se conecta con la historia del gueto al mismo tiempo que se libera del trauma de la muerte de su hija. En *El arte de la entrevista*, Rosa, gracias a la cámara que trae su nieta, saca a la luz su pasado oculto, reconfigurado su presente y el de su familia. Paradójicamente, en ambos casos son niñas las cómplices de estos acontecimientos, son ellas las que impulsan los procesos de rememoración y sanación.

Por último nos referiremos a uno de los recursos utilizados por Mayorga, por el que la complicidad entre el público y sus ficciones se hace aún más estrecha.

En obras como *Himmelweg*, *Hamelin*, *Últimas palabras de Copito de Nieve* y *La paz perpetua*, le asigna al espectador una función trascendente dentro del acontecimiento escénico. En cada una de las mencionadas obras, los espectadores interpretan un personaje más de la trama. Pasan de ser los delegados de la Cruz Roja a ser periodistas de la ciudad, a convertirse en visitantes de un zoológico y, por último, a ser las “cámaras” de una empresa antiterrorista. Este recurso hace que el espectador se comprometa mucho más con la ficción que está presenciando, que se convierta en parte de ella y tome partido con respecto a lo que sucede. Mayorga busca desestabilizar al espectador a través de un diálogo mucho más directo. El público se debate, entonces, entre dos líneas de atención y pensamiento: seguir los sucesos que van ocurriendo en la trama y preguntarse el por qué le han asignado dicho papel. No es gratis que Mayorga convierta en delegados a los espectadores en *Himmelweg*, ni lo es que sean ellos mismos los visitantes de un zoológico en *Últimas palabras de Copito de Nieve* y que luego sean las “cámaras” que están al servicio de la empresa antiterrorista en *La paz perpetua*: Mayorga apunta a interpelar directamente al espectador. Al darle el papel del delegado, lo conduce a colocarse en dicha situación y a que reflexione si también hubiesen tomado la decisión que tomó el Delegado, o hubiesen denunciado la verdad. Cuando lo convierte en el público de un zoo, interpela a todos los visitantes de ese lugar, los enfrenta con la realidad del mencionado recinto, les cuestiona su decisión de haber, en un momento dado, ido a uno. Y cuando son convertidos en “cámaras” de seguridad, cuestiona directamente la pasividad de los hombres ante situaciones como las que se presentan en la obra. Las cámaras, como los hombres actuales, registran toda la realidad pero no hacen nada para transformarla.

En pocas palabras, Juan Mayorga al introducir el fenómeno de la alteridad a través de la mayoría de sus personajes, al enfrentar y defender las distintas maneras con que se

percibe el mundo, al crear herramientas y recursos nuevos para el teatro e involucrar de manera más patente al espectador en la escena, desarma el armazón con el que se estructura habitualmente el mundo. A través de sus ficciones, lanza dardos críticos que hacen poner en funcionamiento el pensamiento humano. Su teatro invita a dismantelar las mentiras que gobiernan nuestra realidad. Crea, a través de la forma dramática, un espacio en donde, quién entra, despierta, y conduce sus acciones, emociones, pensamientos e ideales, a construir, con los demás, el relato de una humanidad verdaderamente humana que abandone el confort que le regalaron el “progreso” y la sociedad capitalista, y asuma nuevos retos para la vida en nuestro planeta.

## CODA

APELANDO AL DESEO de Mayorga de que los lectores de sus obras descubran pasadizos secretos que comuniquen unas piezas con otras, me aventuro, no sin cierta ilusión, a proponer algunos pasadizos que, quizás, el dramaturgo haya construido de manera inconsciente y que hermanan aún más sus obras, tejiendo hilos invisibles que representan los significados esenciales de su teatro.

En *El cartógrafo*, uno de los mapas que el Anciano le muestra a su nieta es la batalla de Waterloo ¿quizás haciendo un guiño al personaje de *Reikiavik*?. Y en *El arte de la entrevista*, las películas favoritas de la abuela Rosa son las de *El gordo y el flaco*: *Esplendor en la hierba*, *Lo que el viento se llevó* y *Al este del Edén*. En este pasadizo secreto no hace falta explicar la conexión.

Quizás la niña que Harriet, en *La tortuga de Darwin*, salvó de ser asesinada por unos soldados nazis en el gueto de Varsovia, y por lo cual pronunció su primera palabra: “¡Nó!” [Mayorga, 2015a: 213], haya sido la Niña de *El cartógrafo* que se movía por las calles y los tejados del gueto de Varsovia y, milagrosamente, no fue asesinada.

Es posible, también, que haya un pasadizo secreto entre *Himmelweg* y *El cartógrafo*. En la escena 32 de la segunda obra, la Niña le cuenta a su abuelo que su padre ya no está yendo al taller de uniformes, sino que todos los días se desvía para ir a una oficina donde están dos policías judíos en la puerta. Ella lo ve en un despacho grande, subido en una escalera que se apoya contra una pared. De aquella pared cuelga un mapa

del gueto y los alemanes le pasan papeles que él dibuja en el mencionado mapa. A cambio de esto, le dan galletas y jabón [Mayorga, 2014a: 642]. Esto nos conduce a pensar que el padre está usando sus conocimientos de cartografía de forma contraria a como los utilizan el Anciano y la Niña. Parece estar ayudando a los nazis a encontrar judíos escondidos. Esta situación se conecta, sin lugar a dudas, con *Himmelweg*: nos recuerda aquel plano del gueto que el Comandante le muestra a Gottfried. Allí le obliga a eliminar los alfileres de colores que representan a los judíos que serán asesinados.

Los militares nazis, en ambas obras, usan a unos judíos para eliminar a otros. Gottfried y el padre de la Niña no tiene otra opción que aceptar, a cambio de conservar sus vidas y las de sus hijas. Encontramos, entonces, una equivalencia entre la dupla padre y Niña de *El cartógrafo*, y Gottfried y Rebeca en *Himmelweg*. No obstante, en la primera obra la Niña sobrevive y en la segunda, padre e hija mueren.



## **7. BIBLIOGRAFÍA**

---



## FUENTES PRIMARIAS:

### OBRAS DE JUAN MAYORGA:

*Siete hombres buenos*, Madrid, Instituto de la Juventud, «Marqués de Brandomín 1989», 1990, pp. 97-185.

*El traductor de Blumemberg*, Madrid, Centro Nacional Nuevas Tendencias Estéticas, 1993 [editado junyo a Leda, de A. Lidell Zoo].

*Más ceniza*, Madrid, Biblioteca Antonio Machado, 1996; y ed. Javier Huerta Calvo, en *Pygmalion, Revista de teatro general y comparado*, 5 (2013), pp. 103-158.

*Cartas de amor a Stalin*, en *Primer Acto*, 280 (septiembre-octubre de 1999), pp. 65-88; y Madrid, SGAE, 2000.

*El jardín quemado*, ed. Virtides Serrano, Murcia, Universidad de Murcia 2001.

*Teatro para minutos (28 piezas breves)*, Ciudad Real, Ñaque, 2001.

*Animales nocturnos / El sueño de Ginebra / El traductor de Blumemberg*, Madrid, La Avispa, 2003.

*Últimas palabras de Copito de Nieve*, Ciudad Real, Ñaque, 2004.

*Palabra de perro / El Gordo y el Flaco*, Madrid, Teatro del Astillero, 2004.

*Hamelin*, Ciudad Real, Ñaque, 2005.

*El chico de la última fila*, Ciudad Real, Ñaque, 2006.

*La tortuga de Darwin*, Ciudad Real, Ñaque, 2008.

*La paz perpetua*, en *Primer Acto*, 320 (abril de 2007), pp. 51-82; y ed. Manuel Barrera Benitez, Oviedo, KRK Ediciones, 2009.



*La lengua en pedazos*, en AA. VV., *Religión y Laicismo hoy: en torno a Teresa de Ávila*, Rubí (Barcelona), Anthropos, 2010, pp. 113-139; y en *Primer Acto*, 342 (2012), pp. 68-82.

*El crítico. Si supiera cantar, me salvaría*, en *Revista de Occidente*, 378 (2012), pp. 210-244.

*El arte de la entrevista*, Madrid, Centro Dramático Nacional, 2014.

*Teatro 1989-2014*, prólogo de Claire Spooner, Segovia, Ediciones La uña RoTa 2014.

*Hamelin / La tortuga de Darwin*, Prólogo y edición de Emilio Peral Vega, Madrid, Cátedra, 2015a.

#### **OTRAS OBRAS:**

ALLEN, Woody (2006): *La bombilla que flota*, Barcelona, Tusquets.

BECKETT, Samuel (1993): *Esperando a Godot*, trad. Ana María Moix, Barcelona, Tusquets.

BRECHT, Bertolt (1996): *Teatro completo 10, Schewyk en la segunda guerra mundial, El círculo de tiza caucasiense*, Madrid, Alianza.

\_\_\_\_\_ (2012): *Vida de Galileo, Madre coraje y sus hijos*, Madrid, Alianza.

BÜCHNER, George (1993): *La muerte de Danton y Woyzeck*, ed. Javier Orduña y José Luis Cerezo, Madrid, Cátedra.

BUERO VALLEJO, Antonio (1998): *Historia de una escalera*, ed. Virtudes Serrano, Madrid, Austral.

\_\_\_\_\_ (2011): *Hoy es fiesta, El tragaluz*, ed. Mariano de Paco, Madrid, Cátedra.

CAICEDO, Andrés (1977): *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*, Medellín, La carretera literaria.

\_\_\_\_\_ (2000): “Angelitos empantanados y los diplomas”, dramaturgia: Cristóbal Peláez González, *Separata dramática, Gestus, Teoría y práctica del teatro hispánico* 11, Bogotá, Centro de Documentación Escénica, Ministerio de Cultura.

CHABAUD, Jaime (2008): *Rashid 9/11*, México D.F., Ediciones el Milagro.

DISCÉPOLO, Armando (1966): *El organito*, Buenos Aires, Argentores-Ediciones del carro de Téspis.

- \_\_\_\_\_ (1995): *Stéfano*, estudio preliminar y notas de Beatriz Nóbile, Buenos Aires, Kapeluz.
- EURÍPIDES: *Tragedias I*, ed. Alberto Medina González y Juan Antonio López Férez, Madrid, Gredos, 1991.
- \_\_\_\_\_ : *Tragedias II*, ed. Juan Miguel Labiano, Madrid, Cátedra, 1999.
- \_\_\_\_\_ : *Medea*, introducción y versión de Ramón Irigoyen, Barcelona, Penguin Clásicos, 2015.
- FERNÁN GÓMEZ, Fernando (2011): *Las bicicletas son para el verano*, Barcelona, Vincens Vives.
- GARCÍA LORCA, Federico (2012): *Teatro completo*, ed. Miguel García Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg.
- IBSEN, Henrik (2006): *Peer Gynt, El pato salvaje, Hedda Gabler*, ed. Jorge Dubatti, trad. Rosamaría Paasche, Buenos Aires, Colihue.
- KARTUN, Mauricio (1993): *Teatro*, Buenos Aires, Ediciones Corregidor.
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1991): *Roberto Zucco*, Madrid, Centro de Documentación Teatral.
- LEÓN, Federico (2005): *Registros. Teatro reunido y otros textos*, coord. y ed. Jorge Dubatti, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- MILLER, Arthur (1983): *Muerte de un viajante*, Madrid, Ediciones MK.
- MOLINA, Tirso de (2010): *La prudencia en la mujer*, ed. Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Cátedra.
- MONTHERLANT, Henri de (1958): *La ciudad cuyo príncipe es un niño*, Buenos Aires, Ediciones Tirso.
- NAYLOR, Hattie (2010): *Ivan and the dogs*, York, Methuen Books.
- PIRANDELLO, Luigi (2004): *Seis personajes en busca de autor*, Madrid, Cátedra.
- PRIETSLEY, J. B (1964): *Teatro*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- SANTILLÁN, Luis (2008): *Autopsia a un copo de nieve*, México D.F., Ediciones el Milagro.
- SHAKESPEARE, William: *Macbeth*, ed. Manuel Ángel Conejero, Madrid, Cátedra, 1987.
- VALLE-INCLÁN, Ramón María de (1925): *Los cuernos de Don Friolera*, Madrid, Imprenta Cervantina.

- VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, ed. James A. Castañeda, Madrid, Ediciones Anaya, 1971.
- WEDEKIND, Frank (1910): *Despertar de primavera*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- WILLIAMS, Tennessee (2004): *Verano y humo*, Buenos Aires, Losada.

#### FUENTES SECUNDARIAS:

- ABIRACHED, Robert (1994): *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Publicaciones de la ADE.
- ABIZANDA LOSADA, Carmen (2013): *La obra dramática de Juan Mayorga (1989-2009): teatro histórico-político y teatro social*, La Coruña, Universidade da Coruña, [tesis doctoral].
- AGAMBEN, Giorgio (1994): *L' Uomo senza contenuto*, Macerata, Ed. Quodlibet.
- AKIMOTO, Kasuya (2010): *Ante-Aesopica: Fable traditions of Ancient Near East*, Nashville, Vanderbilt University, [tesis doctoral].
- ALEMANY, Elena (2004): "La identidad como profesión", *El Nido del Escorpión*, <http://parnaseo.uv.es/Ars/Autores/mayorga/entrevistas/entrevistas.html> [consultado el 30 de octubre de 2015].
- ALONSO DE SANTOS, José Luis (2008): *La escritura dramática*, Madrid, Editorial Castalia.
- ANTÓN, Jacinto (2003): "Fallece Copito de Nieve", *El País* (25 de noviembre de 2003) [http://elpais.com/diario/2003/11/25/sociedad/1069714805\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2003/11/25/sociedad/1069714805_850215.html) [Consultado el 4 de agosto de 2014].
- ARGÜELLO PITT, Cipriano (2011): "El otro como condición del teatro político", en *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, ed. Mabel Brizuela, Córdoba (Argentina), Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 65-71.
- ARIAS, Lola (2008): "Airport Kids", <http://lolaarias.com/proyectos/airport-kids/> [Consultado el 4 de enero de 2016].
- ARISTÓTELES: *La Poética*, edición trilingüe por Valentín García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.
- ARMAS, Federik A. de (1978): "La figura del niño rey en La prudencia en la mujer",

- Bulletin Hispanique*, 80, nº 3-4, pp. 175-189.
- ASLAM, Odette (1979): *El actor en el siglo XX*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili S.A.
- \_\_\_\_\_ (1987): *Materiales sobre Stanislavski*, Bogotá, Editorial Colombia Nueva.
- AYANZ, Miguel (2014): “Mayorga. El trueno sin relámpago”  
<http://notasdesdelafilasiete.blogspot.com.es/2014/03/el-arte-de-la-entrevista.html>  
 [Consultado el 3 de diciembre de 2015].
- \_\_\_\_\_ (2017): “Juan Mayorga: Hacer memoria siempre es hacer política”, *El blog del español*,  
<http://blog.elespanol.com/actualidad/juan-mayorga-hacer-memoria-siempre-es-hacer-politica/> [consultado el 6 de noviembre de 2015].
- AZNAR SOLER, Manuel (2011a): “Estudio introductorio”, en *Himmelweg de Juan Mayorga*, Ciudad Real, Ñaque, pp. 15-112.
- \_\_\_\_\_ (2011b): “Entrevista a Juan Mayorga”, en *Himmelweg de Juan Mayorga*, Ciudad Real, Ñaque, pp. 269-276.
- BANDRÉS, Jon (2013): “Juan Mayorga: El chico de la última fila trata de dos ámbitos del amor y desamor: familia y escuela”, *RTVE*,  
<http://www.rtve.es/noticias/20131016/juan-mayorga-chico-ultima-fila-habla-dos-ambitos-amor-desamor-familia-escuela/766400.shtml> [consultado el 6 de agosto de 2015].
- BARBOSA, Max (2012): “Entrevista a Juan Mayorga. ¿Cartas de amor a Stalin?”,  
<http://www.teatroenmiami.net/index.php/articulos-max-barbosa/6537-entrevista-a-juan-mayorga-cartas-de-amor-a-stalin> [consultado el 7 de enero de 2016].
- BARRERA BENÍTEZ, Manuel (2001): “El teatro de Juan Mayorga”, *Acotaciones*, 7, pp. 73-94.
- \_\_\_\_\_ (2009a): “Estructura y sentido de *La paz perpetua* de Juan Mayorga”, *Acotaciones*, 23, pp. 47-65.
- \_\_\_\_\_ (2009b): “Introducción” a *La paz perpetua*, Oviedo, KRK, pp. 9-26.
- \_\_\_\_\_ (2010): “El espíritu ilustrado de *La paz perpetua* de Juan Mayorga”, *Contraluz*, 4, pp. 30-49.
- \_\_\_\_\_ “*Angelus Novus* de Juan Mayorga”, Madrid, en curso de publicación.
- BENJAMIN, W (2007): *Obras II*, Madrid, Abada.
- \_\_\_\_\_ y SHOLEM, Gershom (2011): *Correspondencia 1933-1940*. Madrid, Trotta.

- \_\_\_\_\_ (2012): Libro I, volumen II, (*La obra de arte en la época de su reproductividad técnica. Charles Baudelaire. Un lírico en la época del altocapitalismo. Sobre el concepto de historia*) ed. Rolf Tiedemann y Hermann Schweppenhäuser, trad. Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Abada.
- BERGER, John (2013): *Mirar*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.
- BERMÚDEZ MEDIA, Dolores (1989): *Análisis simbólicos del teatro de Ionesco*, Cádiz, Universidad de Cádiz, Servicio de publicaciones D. L.
- BLANCO, Raquel / TALIÁN, Ángel (2014): “Juan Mayorga: «La filosofía no es una disciplina académica, es un plan de vida; todos estamos llamados a ser filósofos»”, *Jot Down*, <http://www.jotdown.es/2014/09/juan-mayorga-la-filosofia-no-es-una-disciplina-academica-es-un-plan-de-vida-todos-estamos-llamados-a-ser-filosofos/> [consultado el 6 de septiembre de 2015].
- BOBES NAVES, María del Carmen (1997): *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arcolibros, 2ª ed.
- BOZAL, Valeriano (1987): *Mimesis: las imágenes y las cosas*, Madrid, Visor.
- BRECHT, Bertolt (1963): *Breviario de estética teatral*, Buenos Aires, Ediciones La Rosa blindada.
- BRIGNONE, Germán (2011): “Huellas de la Poética de Aristóteles”, en *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, ed. Mabel Brizuela, Córdoba (Argentina), Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 73-80.
- BRIZUELA, Mabel (2008): “El teatro de Juan Mayorga: arte de la memoria”, en *Primer Congreso Internacional de Literatura y Cultura Españolas Contemporáneas (1 al 3 de octubre de 2008). Los siglos XX y XXI*, La Plata, [http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.378/ev.378.pdf](http://www.fuentesmemoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.378/ev.378.pdf) [consultado el 30 de noviembre de 2013].
- \_\_\_\_\_ (2011): “Una cartografía teatral”, en *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, ed. Mabel Brizuela, Córdoba (Argentina), Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 9-24.
- BUKOWSKI, Charles (1986): *Una diatriba contra el trabajo*, <http://m.pijamasurf.com/2014/09/una-diatriba-contra-el-trabajo-la-carta-de-bukowski-al-hombre-que-le-pago-por-escribir/>, [consultado el 26 de agosto de

- 2014].
- BUREL, Erwan (2011): *Animalización del personaje en “La paz perpetua” y “Animales nocturnos” de Juan Mayorga*, memoria dirigida por Carole Egger, Aix-en-Provence, Université de Aix-en-Provence, [inédita].
- CABALLERO, Ernesto (2014): “Entrevista con el director”, en [*Dossier Rinoceronte de Ionesco*], <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/Rinocerote-72.pdf> [consultado el 15 de marzo de 2015].
- CAÑAS MURILLO, Jesús (1988): “Las paces de los reyes y judía de Toledo, de Lope de Vega, un primer preludio de Raquel”, *Anuario de estudios Filológicos*, 11, pp. 59-82.
- CARMONA, Carla (2015): *Wittgenstein. La consciencia del límite*, Madrid, Ediciones El País.
- CARREÑO VIVARA, Mario (2013): “Etimología. Reconstrucción de la palabra. La semilla de Babel. Parte II”, <https://vivarablog.files.wordpress.com/2013/04/etimologc3ada-reconstruccic3b3n-universal-borrador-1.pdf> [consultado el 8 de agosto de 2015].
- CASO, José María (2015): “Juan Mayorga: en Reikiavik está la paradoja de cómo la victoria puede incubar una derrota”, <http://www.asturiashoy.es/2015/04/mayorga-en-reikiavik-esta-la-paradoja-de-como-la-victoria-puede-incubar-una-derrota/> [consultado el 5 de mayo de 2015].
- COETZEE, J.M. (2011): *Elizabeth Costello*, México, Debolsillo.
- COLOMBO, Pamela (2012): “La memoria en el espacio. Cartografías del gueto de Varsovia”, *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*, 33, pp. 127-148.
- CORDONE, Gabriela (2011): “La tortuga de Darwin, de Juan Mayorga. Hacia una lectura benjaminiana de la historia”, *Estreno. Cuadernos de teatro español contemporáneo*, 2, pp. 101-114.
- CORNAGO, Óscar (2015): *Ensayos de teoría escénica, sobre teatralidad, público y democracia*, Madrid, Abada.
- CRAIG, Gordon (2010): “Palabra de perro. El gusto por la paradoja”, [en <http://www.tccervantes.com/post/1587911753>] [consultado el 24 de enero de 2015].

- DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Felix (1990): *Kakfa. Por una literatura menor*, México, Editorial Era.
- DERRIDA, Jacques (1988): “¿Che Cos’è la poesía?”, *Poesía*, 1, trad. J. S. Perednik, <http://web.archive.org/web/20071011134109/http://jacquesderrida.com.ar/textos/poesia.htm> [consultado el 30 de agosto de 2015].
- \_\_\_\_\_ (2008): *El animal que luego estoy si(gui)endo*. Madrid, Trotta.
- DI PASTENA, Enrico (2010): “El reloj y la canción: la dimensión metatextual en *Himmelweg*”, *Annali dell’Istituto Orientale di Napoli. -sezione Romanza-*, LII/1-2, pp. 29-57.
- DONNELLAN, Declan (2007): *El actor y la diana*, Madrid, Fundamentos.
- EIERMANN, André (2012): “Teatro postespectacular. La alteridad de la representación y la disolución de las fronteras entre las artes”, *Telón de Fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 16, pp. 1-24.
- ESPINOSA, Aurelio M. (1946-1947): *Cuentos populares españoles, recogidos de la tradición oral de España*, vol III, Madrid, Instituto Antonio de Nebrija de Filología.
- ESSLIN, Martin (1961): *El teatro del absurdo*, Barcelona, Seix Barral.
- FERNÁNDEZ, Diego (2013): “[Presentación del traductor de «Los animales de Kafka según Benjamin» de Beatrice Hanssen]”, *Paralaje Revista de Filosofía*, 9, pp. 295-297.
- FERNÁNDEZ, José Ramón (1999): “Conversación con Juan Mayorga”, *Primer Acto*, 289, pp. 54-59.
- FERRATER MORA, José (2004): *Diccionario de Filosofía K-P*, Barcelona, Editorial Ariel.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1999): *Semiótica del teatro*, Madrid, ARCO/LIBROS.
- \_\_\_\_\_ (2014) *Estética de lo performativo*, Madrid, Abada.
- FLOECK, Wilfried (2012): “La *shoah* en la era de la globalización: Juan Mayorga y el teatro de la memoria”, *Don Galán. Revista de investigación teatral*, 2, pp. 1-5, [http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2\\_3&pag=2\\_3](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_3&pag=2_3) [consultado el 5 de noviembre de 2013].
- GABRIELE, John. (1999): “El teatro como palimpsesto: la configuración posmoderna de la dramaturgia de Juan Mayorga.” *Alpha. Revista de artes, letras y filosofía*, 15, pp. 127-142.

- \_\_\_\_\_ (2009): “Juan Mayorga: una voz del teatro español actual” y “Entrevista con Juan Mayorga”, en *Los dramaturgos hablan. Entrevistas con autores del teatro español contemporáneo*, pról J. López Mozo, Oviedo, KRK, pp. 161-174 y pp. 175-188.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis (2007a): “La dramatología en la Teoría del Teatro”, *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, Sevilla, Secretariado de publicaciones Universidad de Sevilla, pp. 485-492.
- \_\_\_\_\_ (2007b): *Cómo se comenta una obra de teatro*, Madrid, Síntesis.
- \_\_\_\_\_ (2011): “El Holocausto en el teatro de Juan Mayorga”, en *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, ed. Mabel Brizuela, Córdoba (Argentina), Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y letras, pp. 39-63.
- GARCÍA, Rocío (2014): “En el teatro el silencio se escucha”, *El País* (16 de mayo de 2014)  
[http://cultura.elpais.com/cultura/2014/05/16/babelia/1400253535\\_818447.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2014/05/16/babelia/1400253535_818447.html)  
 [consultado el 4 de mayo de 2015].
- GÓMEZ, José Luis (2008): “El director”, *Cuaderno Pedagógico*, CDN, pp. 17-21,  
<http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/40-LA-PAZ-PERPETUA-07-08.pdf> [consultado el 27 de noviembre de 2015].
- GONZÁLEZ TOGNONI, Bernardo Antonio (2007): “Una historia de dos ciudades en clave teatral: Juan Mayorga en Madrid (*Hamelin*) - John Patrick Shanley en Nueva York (*Doubt*)”, en AA. VV., *Cincuenta años de teatro contemporáneo. Temáticas y autores*, Madrid, MEC, pp. 9-25.
- \_\_\_\_\_ (2010): “El drama de la pederastia hoy: espacio, lenguaje y autoridad en *Hamelin* de Juan Mayorga.”, *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico*, 49, pp 73–90.
- GONZÁLEZ, Rafael (2014): “*El arte de la entrevista. Batería en carga*”,  
<http://lacarcoma-criticas.blogspot.com.es/2014/03/el-arte-de-la-entrevista-bateria-en.html>  
 [consultado el 7 de diciembre de 2014].
- GORRÍA FERRÍN, Ana (2012): “Teatralidad y representación de la historia: ética, memoria y acción suspendida en las obras de Juan Mayorga”, *El Futuro del Pasado. Revista electrónica de historia*, 3, pp. 481-502.
- \_\_\_\_\_ (2014): “Deixis y ficción en *Hamelin* de Juan Mayorga. Una contribución a los presupuestos pragmáticos de la constitución de la archienunciación dramática”, en



- Teoría y comparatismo: tradición y nuevos espacios. (Actas del I Congreso Internacional de ASETEL)*, eds. Domingo Sánchez-Mesa, José Manuel Ruiz Martínez y Azucena González Blanco, Granada, Universidad de Granada, pp. 429-440.
- GRIMBERG, León / RODRÍGUEZ, Juan Francisco (1987-88): “La influencia de Cervantes sobre el futuro creador del psicoanálisis”, *Separa de «Anales Cervantinos»*, Tomo XXV-XXVI, Madrid, Instituto de Filología del C.S.I.C, pp. 157-176.
- GUITIÉRREZ CARBAJO, Francisco (2009): “El animal no humano en algunas obras teatrales actuales”, *Anales de la literatura Española Contemporánea*, 34-2, pp. 67/453-92/478.
- GUTIERRE, Tibón (2001): *Diccionario etimológico comparado de los apellidos españoles hispanoamericanos y filipinos*, México D. F, Fondo de Cultura Económica.
- HASSEN, Beatrice (2013): “Los animales de Kafka según Benjamin”, *Paralaje. Revista de Filosofía*, 9, pp. 298-311.
- HERAS, Guillermo (2011): “Sobre Juan Mayorga”, en *Un espejo que despliega. El teatro de Juan Mayorga*, ed. Mabel Brizuela, Córdoba (Argentina), Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Letras, pp. 27-38.
- HUERTA CALVO, Javier (2013): “Introducción a *Más ceniza* de Juan Mayorga”, en *Pygmalion, Revista de teatro general y comparado*, 5, pp. 103-115.
- \_\_\_\_\_: *El personaje dramático*, Madrid, en curso de publicación.
- JUNG, Carl (1995): *El hombre y sus símbolos*, trad. Luis Escolar Bareño, Barcelona, Paidós.
- \_\_\_\_\_: (2004): “La dinámica de lo inconsciente: Sincronicidad como principio de conexiones acausales”, *Sobre sincronicidad*, Volumen 8, Madrid, Trotta, pp. 436-849.
- KANTOR, Tadeusz (2010a): *La clase muerta, Wielopole, Wielopole*, traducción y notas de Fernando Bravo García, Barcelona, Alba.
- \_\_\_\_\_: (2010b): *Teatro de la muerte y otros ensayos*, Selección y traducción de Katarzyna Olszewska Sonnenberg, Barcelona, Alba.
- KAPROW, Allan (2007): *La educación del des-artista*, Madrid, Árdora.

- KRPAN, Ivana (2015): "La alteridad en el teatro español contemporáneo: la representación de la identidad multicultural en el cambio del siglo", *Acotaciones*, 34, pp. 83-110.
- LABIANO, Juan Miguel (1999): "Introducción de *Heracles* de Eurípides", en *Tragedias II*, Madrid, Cátedra, pp 131-135.
- LAUREN, Anne (1991): "[Anexos al sumario]", en *Roberto Zucco de Bernad-Marie Koltès*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, pp. 15-19.
- LEHMANN, Hans-thies (2013): *Teatro posdramático*, Murcia, CENDEAC.
- LEWIS, Huw Aled (2003): "Lorca, el cubismo y la distorsión del tiempo", *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*, 19, pp. 163-175.
- LLADÓ, Albert (2014): "Juan Mayorga: Hay que desobedecer al espectador", *La Vanguardia*, <http://www.lavanguardia.com/libros/20140623/54410309275/juan-mayorga-desobedecer-al-espectador.html> [consultado el 3 de marzo de 2016].
- LÓPEZ REJAS, Javier (2015): "No hago teatro para juzgar sino para comprender", <http://www.elcultural.es/noticias/buenos-dias/Juan-Mayorga/7566> [consultado el 22 de enero de 2016].
- MARCH, Robert (2011): "Juan Mayorga y la resistencia de Harriet", *Cuadernos de Aleph*, 3, pp. 128-135.
- \_\_\_\_\_ (2011): "Mientras demos muerte a la palabra" *Stichomythia*, 11-12, pp. 284-288.
- \_\_\_\_\_ (2014): *Memoria y desmemoria, pensamiento y poética en la dramaturgia de Juan Mayorga*, Valencia, Universidad de Valencia [tesis doctoral inédita].
- \_\_\_\_\_ y MARTÍNEZ, Miguel Ángel (2012): "Poéticas de la ausencia en *El cartógrafo. Varsovia, I: 400.00*", *Stichomythia*, 13, pp. 116-127.
- MARINIS, Marcos de (2005): *En busca del actor y del espectador: comprender el teatro II*, Buenos Aires, Galerna.
- MATE, Reyes / MAYORGA, Juan (2000): "Los avisadores del fuego: Rosenzweig, Benjamin y Kafka", *ISEGORIA*, 23, pp. 45-67, <http://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/viewFile/535/535> [consultado el 8 de febrero de 2015].
- MATTEINI, Carla (1999): "Los motivos de Juan Mayorga", *Primer Acto*, 280, pp. 48-53.

- MAXWELL, Richard (2013): “Federico León en español”, <http://bombmagazine.org/article/7129/federico-le-n-en-espa-ol> [consultado el 12 de enero de 2016].
- MAYORGA, Juan (2000): “La prosperidad es la marca de los justos”, *Primer Acto*, 283, p. 24.
- \_\_\_\_\_ (2001a): “De Nietzsche a Artaud. El retorno de Dionisio”, *El Cultural* (24 de julio de 2001), p. 43.
- \_\_\_\_\_ (2001b): “Ni una palabra más”, *Primer Acto*, 287, pp. 14-16.
- \_\_\_\_\_ (2003): *Revolución conservadora y conservación revolucionaria. Política y memoria en Walter Benjamin*, Barcelona, Anthropos.
- \_\_\_\_\_ (2007): “[Prólogo de Hamelin]”, en *Hamelin*, Ciudad real, Ñaque, pp. 7-9.
- \_\_\_\_\_ (2008a): “El autor” en *Cuaderno Pedagógico*, CDN, pp. 13-15, <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2012/08/40-LA-PAZ-PERPETUA-07-08.pdf> [Consultado el 4 de abril de 2015].
- \_\_\_\_\_ (2008b): “*Wstawac* (A partir de textos de primo Levi)”, en *El perdón, virtud política. En torno a Primo Levi*, ed. E. Madina y otros, Barcelona, Anthropos, pp. 35-56.
- \_\_\_\_\_ (2010) “Elipses de Benjamin”, *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, 2, pp. 372-374.
- \_\_\_\_\_ (2011): “La representación teatral del holocausto”, en *Himmelweg*, Ciudad Real, Ñaque, pp. 191-197.
- \_\_\_\_\_ (2013): *El dramaturgo como historiador*, Ediciones Contratiempo [en línea], <http://www.contratiempohistoria.org/ed/0002.pdf> [Consultado el 30 de enero de 2013].
- \_\_\_\_\_ (2014b): “Sinopsis”, Dossier de la obra *El arte de la entrevista* de Juan Mayorga, [en línea], <http://cdn.mcu.es/wp-content/uploads/2014/01/DOSIER-PRENSA-EL-ARTE.pdf> [Consultado el 17 de junio de 2015].
- \_\_\_\_\_ (2015b): “Nota del Autor”, <http://madridesteatro.com/reikiavik-de-juan-mayorga/> [Consultado el 7 de diciembre de 2015].

- MAZA CABRERA, Lucía de la (2008): *Tragedia contemporánea y su posibilidad: Himmelweg, de Juan Mayorga*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona [tesis doctoral inédita].
- MELERO BELLIDO, Antonio (1990): “[Introducción]”, en *Eurípides. Cuatro tragedias y un drama satírico*, Madrid, Akal, pp. 7-44.
- MOLANES RIAL, Mónica (2014): “Walter Benjamin en la poética dramática de Juan Mayorga”, *Revista electrónica de teoría de la literatura y literatura comparada*, 11, 161-177, [http://www.452f.com/pdf/numero11/11\\_452f-mis-monica-molanes-rial-orgnl.pdf](http://www.452f.com/pdf/numero11/11_452f-mis-monica-molanes-rial-orgnl.pdf) [Consultado el 5 de enero de 2015].
- MONLEÓN, José (2007): “Sobre *La paz perpetua*. Cumpleaños con Juan Mayorga”, *Primer Acto*, 320, pp. 30-32.
- NABOKOV, Vladimir (1997): *Curso de literatura rusa*, Barcelona, Editorial B.
- NIETZSCHE, F. (2003): *El nacimiento de la tragedia o Grecia y el pesimismo*, ed. Andrés Sánchez Pascual, Madrid, Alianza.
- \_\_\_\_\_ (2006): *Segunda consideración intempestiva*, Buenos Aires, Libros del Zorzal.
- NOVARINA, Valère (2001): *Ante la palabra*, Valencia, Editorial Pre-Textos.
- OLALLA, José Félix (2004): “[Reseña crítica]”, *Últimas palabras de Copito de Nieve* de Juan Mayorga, Ciudad Real, Ñaque, p. 8.
- OLAYA PÉREZ, Fernando (2014): “*El arte de la entrevista* de Juan Mayorga”, <http://mitemporateatral.blogspot.com.es/2014/04/el-arte-de-la-entrevista-de-juan-mayorga.html> [consultado el 15 de enero de 2016].
- OLIVA BERNAL, César (2004): *La verdad del personaje teatral*, Murcia, Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones.
- \_\_\_\_\_ (2014): *Teatro español del siglo XX*, Madrid, Editorial Síntesis.
- ORDUÑA, Javier / CEREZO, José Luis (1993): “Introducción”, en *La muerte de Danton y Woyzeck* de George Büchner, Madrid, Cátedra, pp. 7-88.
- OROZCO VERA, María Jesús (2012a): “Dramaturgia y comunicación: el papel del receptor en la obra de Juan Mayorga”, *Boletín Hispánico Helvético*, 19, pp. 97-108.
- \_\_\_\_\_ (2012b): “La escritura como revelación. Claves temáticas y estrategias artísticas en *El chico de la última fila*, de Juan Mayorga”, *Cauce*, 34, pp. 295-306.

- OTHEGUY RIVEIRA, Horacio (2014): “Conmovedora Alicia Hermida en una obra que no está a su altura”, <http://www.culturamas.es/blog/2014/02/26/conmovedora-alicia-hermida-en-una-obra-muy-pobre/> [Consultado el 20 de enero de 2015].
- PACO, Mariano de (2006): “Juan Mayorga: teatro, historia y compromiso”, *Monteagudo*, 11, pp. 55-60.
- PAVIS, Patrice (2002): *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós Ibérica.
- PEINADO VÁZQUEZ, Verónica (2011): “Razones y sinrazones del infanticidio de Medea”, *Nómadas. Revista de Ciencias Sociales y Jurídicas*, Euro-Mediterranean University, Universidad Complutense de Madrid, <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/32/rosapeinado.pdf> [consultado el 9 de enero de 2016].
- PERAL VEGA, Emilio (2015): “[Estudio preliminar]”, en *Hamelin y La tortuga de Darwin de Juan Mayorga*, Madrid, Cátedra, pp. 9-90.
- PERALES, Liz (2002): “Y Dios creó al hombre...”, *El Cultural*, [http://www.elcultural.com/articulo\\_imp.aspx?id=4308](http://www.elcultural.com/articulo_imp.aspx?id=4308) [Consultado el 17 de octubre de 2015].
- PÉREZ GARCÍA, Cesar (2008): “Dostoievski o el humor sádico”, en *Claves de la razón práctica*, pp. 80-82.
- PÉREZ-RASILLA, Eduardo (2004): “Últimas palabras de Copito de Nieve. Uno de los más atractivos y prometedores espectáculos de este comienzo de temporada”, <http://www.madridteatro.eu/teatr/teatro/teatro019.htm> [Consultado el 28 de junio de 2014].
- \_\_\_\_\_ (2010a): “La tortuga de Darwin un viaje por la historia”, [http://www.madridteatro.net/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1297%3Ala-tortuga-de-darwin-critica&catid=73%3Acritica&Itemid=29](http://www.madridteatro.net/index.php?option=com_content&view=article&id=1297%3Ala-tortuga-de-darwin-critica&catid=73%3Acritica&Itemid=29) [Consultado el 20 de noviembre de 2014].
- \_\_\_\_\_ (2010b): “El lugar de la mujer en el teatro de político de Juan Mayorga”, *Cuadernos de dramaturgia contemporánea*, 15, pp. 39-60.

- PÉREZ, Ana (1995): “El gato, el cuento y la novela: un viaje de ida y vuelta por los géneros literarios”, *Revista de Filología Alemana*, Madrid, Servicio de Publicaciones UCM, 3, pp. 99-110.
- PIRANDELLO, Luigi (2016): “Prefacio”, en *Seis personajes en busca de autor*, pp. 4-10, <http://biblio3.url.edu.gt/Libros/6%20personajes%20en%20busca%20de%20un%20autor.pdf> [Consultado el 3 de febrero de 2016].
- PISCATOR, Erwin (1976): *El teatro político*, Madrid, Ayuso, D.L.
- PREVITALI-MORROW, Giovanni (1971): “Unos aspectos autobiográficos de Cervantes en El coloquio de los perros”, *Centro Virtual Cervantes*, pp. 429-436, [http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih\\_04\\_2\\_041.pdf](http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/04/aih_04_2_041.pdf) [Consultado el 27 de enero de 2015].
- PROPP, Vladímir (1983): *Cuentos populares rusos*, Madrid, Anaya.
- RIPELLINO, Angelo María (2001): *Praga Mágica*, Madrid, Seix Barral.
- RODRÍGUEZ ADRADOS, Francisco (2005): *De Esopo al Lazarillo*, Huelva, Universidad de Huelva.
- RODRÍGUEZ ALMODÓVAR, Antonio (2007): *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcqn6k4> [Consultado el 27 de mayo de 2015].
- RODRIGUEZ SOLÁS, David (2012): “La teatralización de la escritura en *El chico de la última fila*”, [https://www.academia.edu/2113453/La\\_teatralizacion\\_de\\_la\\_escritura\\_en\\_El\\_chico\\_de\\_la\\_ultima\\_fila\\_de\\_Juan\\_Mayorga](https://www.academia.edu/2113453/La_teatralizacion_de_la_escritura_en_El_chico_de_la_ultima_fila_de_Juan_Mayorga) [Consultado el 7 agosto de 2014].
- ROSADO, Benjamín (2012): “Peter Brook, el origen fue la estupidez no el pecado”, *El Cultural* (4 de mayo de 2012) <http://www.elcultural.es/revista/escenarios/Peter-Brook/30967> [Consultado el 17 de noviembre de 2014].
- RUIBAL, José (2000): *Teatro sobre teatro*, Madrid. Cátedra.
- RYNGAERT, Jean Pierre/SERMON, Julie (2006): *Le personnage theatral contemporain: décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-bis, Edition Theatrales.

- SÁIZ, Eva (2012): “La infeliz vida de John Kennedy”, *El País* (5 de abril de 2012) [http://elpais.com/elpais/2012/05/04/gente/1336157874\\_309648.html](http://elpais.com/elpais/2012/05/04/gente/1336157874_309648.html) [Consultado el 17 de Julio de 2015].
- SALVADOR, Girbés (2012): “Desde la butaca: acercamiento a la dramaturgia de Juan Mayorga”, *Boletín Hispánico Helvético*, 19, pp. 163-180.
- SÁNCHEZ, José Antonio (2002): *Dramaturgias de la imagen*, Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.
- SANTILLÁN, Juan José (2013): “Romeo Castellucci: un festival que tendrá polémica”, *Clarín* (2 de octubre de 2013) [http://www.clarin.com/extrashow/teatro/festival-polemica\\_0\\_1003699745.html](http://www.clarin.com/extrashow/teatro/festival-polemica_0_1003699745.html) [Consultado el 16 de diciembre de 2015].
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2005): *Lexique du drame moderne et contemporain*, Saulxures, Circé/Poche.
- SARTORI, Giovanni (2009): *La democracia en 30 lecciones*, Madrid, Taurus.
- SCHERE, María Jimena (2009): “El par cómico de Estrepsiades y Sócrates en la comedia *Nubes* de Aristófanes”, *Argos*, 32, pp. 203-218.
- SCHMITT, Carl (2014): “El concepto de lo político”, en *Revista Nota al Pie*, <https://revistanotaalpie.files.wordpress.com/2014/05/86263651-carl-schmitt-el-concepto-de-lo-politico.pdf> [Consultado el 23 de junio de 2015].
- SIMMER, Bill (2002): “Theatre and therapy: Robert Wilson”, en *Re: Direccition, a theoretical and practical guide*, ed. Rebeca Schneider y Gabrielle Cody, New York, Routledge, pp. 147-156.
- SINGER, Peter (2013): “Liberación Animal”, <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/17.-Liberaci%C3%B3n-animal.pdf>. [Consultado el 12 de febrero de 2015].
- SOUZA, Boaventura de (2014): “Epistemologías del sur y la utopía”, <http://www.pressenza.com/es/2014/04/boaventura-de-sousa-epistemologias-del-sur-y-la-utopia/> [Consultado el 26 de marzo de 2015].
- SPOONER, Claire (2012): “La obra de Juan Mayorga, una dramaturgia del lenguaje”, *Boletín Hispánico Helvético*, 19, pp. 109-137.
- \_\_\_\_ (2013): *El teatro de Juan Mayorga: de la escena al mundo a través del prisma del lenguaje*, Toulouse, Université de Toulouse, [tesis doctoral inédita].

- \_\_\_\_\_ (2014): “Unas palabras más”, en *Juan Mayorga Teatro 1989-2014*, Segovia, Ediciones La uña RoTa, pp. 11- 24.
- SUSMANSCKY BACAL, Silvia (2014): *Tadeusz Kantor: La construcción del espacio escénico*, Barcelona, Universitat de Barcelona, [tesis doctoral inédita].
- TRECCA, Simone (2011): “Terrorismo y violencia en *La paz perpetua*, de Juan Mayorga” *Signa. Revista de la Asociación Española de Semiótica*, 20, pp. 79-100.
- UBERSFELD, Anne (1989): *Semiótica teatral*, trad. F. Torres Monreal, Murcia, Cátedra/Universidad de Murcia.
- VANDENDORPE, Christian (1989): *Aprendre à lire des fables. Une approche sémio-cognitive*, Collection “L'Univerd des discours”, Montréal, Préambule/Balzac.
- VILAR, Ruth / ARTESERO, Salva (2010): “Conversación con Juan Mayorga”, *Pausa*, 32, pp. 1-9, <http://www.salabeckett.cat/fitxers/pauses/pausa-32/conver.-con-juan-mayorga.-ruth-vilar-i-salva-artesero> [Consultado el 30 octubre de 2014].
- VOSSLER, Carlos (1933): *Lope de Vega y su tiempo*, Madrid, Revista de Occidente.
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1999): *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Atalaya.
- YELIN, Julieta (2011) : “El giro animal. Huellas Kafkianas en la escritura de César Aira y Wilson Bueno”, *Centro de estudios de Teoría y Crítica Literaria*, Boletín 16, Universidad del Rosario, <http://www.celarg.org/boletines/articulos.php?idb=25> [Consultado el 13 de marzo de 2015].
- YOURCENAR, Marguerite (1984): *Memorias de Adriano*, Bogotá, Sudamericana.
- YUSTE, Javier (2015): “La mochila de Juan Mayorga”, *El Cultural* (15 de diciembre de 2015) <http://www.elcultural.com/noticias/escenarios/La-mochila-de-Juan-Mayorga/8709>, [Consultado el 7 de enero de 2016].
- ZITELLI, Esther Karina (2008): “El coloquio de los perros: Fusión de géneros”, *V Congreso Internacional da Associação Brasileira de Hispanistas*, Belo Horizonte, pp. 749-759, [http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais\\_paginas\\_%20503-1004/El%20coloquio%20de%20los%20perros.pdf](http://www.letras.ufmg.br/espanhol/Anais/anais_paginas_%20503-1004/El%20coloquio%20de%20los%20perros.pdf) [Consultado el 30 de abril de 2015].



## VIDEOGRAFÍA:

- MAYORGA, Juan (2004): *Últimas palabras de Copito de Nieve*, dirigida por Andrés Lima, Nuevo Teatro Alcalá, grabación de la obra teatral por el Centro de Documentación Teatral, Madrid.
- \_\_\_\_\_ (2004): *Himmelweg*, dirigida por Antoni Simón, Teatro María Guerrero, grabación de la obra teatral por el Centro de Documentación Teatral, Madrid.
- \_\_\_\_\_ (2005): *Hamelin*, dirigida por Andrés Lima con la Compañía Teatral Animalario, grabación de la obra teatral por el Centro de Documentación Teatral, Madrid.
- \_\_\_\_\_ (2006): *El chico de la última fila*, dirigida por Helena Pimenta con la Compañía UR Teatro, Teatro del Círculo de Bellas Artes, grabación de la obra teatral por el Centro de Documentación Teatral, Madrid.
- \_\_\_\_\_ (2008): *La tortuga de Darwin*, dirigida por Ernesto Caballero, Teatro de La Abadía, grabación de la obra teatral por el Centro de Documentación Teatral, Madrid.
- \_\_\_\_\_ (2008): *La paz perpetua*, dirigida por José Luis Gómez, Teatro María Guerrero, grabación de la obra teatral por el Centro de Documentación Teatral, Madrid.
- \_\_\_\_\_ (2010): *Palabra de perro*, dirigida por Sonia Sebastian, Auditorio de la Sociedad Cervantina de Madrid, grabación de la obra teatral por el Centro de Documentación Teatral, Madrid.
- \_\_\_\_\_ (2014): *El arte de la entrevista*, dirigida por Juan José Afonso, Teatro María Guerrero, grabación de la obra teatral por el Centro de Documentación Teatral, Madrid.

## LISTADO DE IMÁGENES:

- F1. <http://www.redescena.net/espectaculo/21585/palabra-de-perro-de-juan-mayorga/>
- F2. <http://www.teatral.net/ca/espectacles/1747/ultimas-palabras-de-copito-de-nieve#.VznNfKs7LIM>
- F3. <http://www.teatroabadia.com/es/archivo/289/la-tortuga-de-darwin/>
- F4. <http://www.teatroabadia.com/es/archivo/13/la-paz-perpetua/>
- F5. [http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2\\_3](http://teatro.es/contenidos/donGalan/donGalanNum2/pagina.php?vol=2&doc=2_3)

- F6.** <http://historico.cartauniversitaria.unal.edu.co/ediciones/19/03carta.html>
- F7.** [http://elpais.com/diario/2006/11/03/cultura/1162508403\\_740215.html](http://elpais.com/diario/2006/11/03/cultura/1162508403_740215.html)
- F8.** <http://www.rtve.es/alacarta/videos/atencion-obras/arte-entrevista-nuevo-texto-juan-mayorga/2425670/>
- F9.** <http://elpalcodejulieta.com/critica-reikiavik-mayorga/>